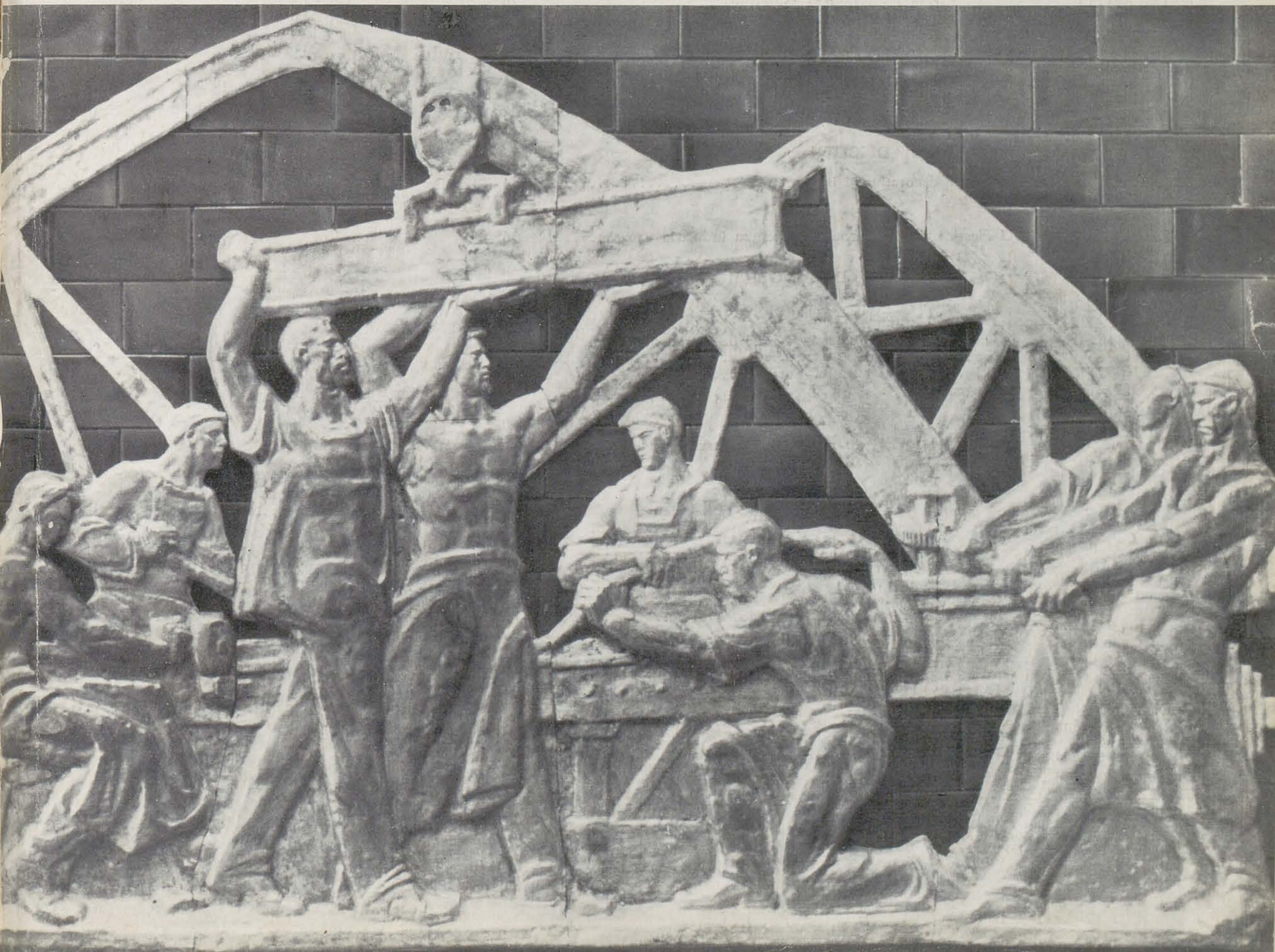
arta plastica

Nr. 6 — 1960 Anul 7



CUPRINSUL

* * *	Bilanţ de creaţie — 1960	1
	★	
PAUL CONSTANTIN	Investigaţia artistică a noului	3
	EXPOZIŢIA DE GRUP A TINERETULUI CLUJAN	
JACK BRUTARU	Căutări şi tendinţe în arta tinerilor	8
D. P.	Un început promiţător	11
	★	
RADU BOGDAN	« Bobilna » de Ştefan Szönyi	12
	★	
VASILE DRĂGUŢ	Monumentul « Ostaşului Romîn »	14
	★	
J. B.	Arta plastică din R.P.R. peste hotare	16
	TRIBUNA CREAŢIEI	
I. MOLNAR GH. COSMA	Unele probleme ale afişului contemporan	18
	★	
EUGEN IACOB	Un grafician militant: Aurel Mărculescu	21
	★	
ANATOLIE TEODOSIU	Un nou tablou de Antonello da Messina în colecţia Muzeului de Artă al R.P.R.	23
A. T.	O operă de Domenico Mancini în Muzeul de Artă al R.P.R.	25
N. DELAPORT	Noi forme de activitate muzeistică	26
	PAGINI DIN ISTORIA ARTEI UNIVERSALE	
Acad. Prof. G. OPRESCU	Delacroix	27
MARIA BENEDICT	Şase secole de la naşterea lui Andrei Rubliov	31
ALEXANDRA ZIGURA	Hokusai	33
	DISCUŢII	
FLORICA VASILESCU	Artele decorative şi industria	34
	★	
PETRU COMARNESCU	Plastica mică şi prototipul pentru industria uşoară	36
	PRIN SĂLILE DE EXPOZIŢII	
PETRE VEREŞ	Un artist cetăţean	38
AMELIA PAVEL	Expoziţia Geta Brătescu	39
OLGA HORŞIA	Însemnări pe marginea expoziţiei de ornamentică populară romînească	40
BARBU BREZIANU	Expoziţia Cecilia Storck-Botez	41
GH. POENARU	Eugen Ispir	41
	★	
* * *	Al III-lea Congres al Asociaţiei Internaţionale a Artelor Plastice	42
	CALEIDOSCOP	
* * *	Boris Prorokov	44
GH. DINU	Rockwell Kent	45
I. MELIKSON	Muzee colhoznice în U.R.S.S.	46
* * *	Expoziţia de pictură a lui Boris Kustodiev	47
* * *	Inaugurarea Casei Muzeu Renoir	48
* * *	Expoziţie de artă cubană la Moscova	49
	CRONICA	49

Redactor şef: J. PERAHIM

Colegiul redacţional: CORNELIU BABA, MARIA BENEDICT, RADU BOGDAN, MIRCEA DEAC, COSTIN IOANID, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, EUGEN POPA, MIRCEA POPESCU, EUGEN SCHILERU, TRAIANA TECLU

Fotografii: *Florin Dragu*

Macheta artistică: *Andrei Cristea*

Coperta:
CONSTANTIN LUCACI, Constructorii — aluminiu pe fond de ceramică.

Planşe policromie:
ŞTEFAN CONSTANTINESCU şi JULES PERAHIM, Panou monumental în mozaic de faianţă (1960)
Foto BOIFFONNAS — GENEVE

Redacţia revistei: Bucureşti, Constantin Mille 5, 7, 9 telefon: 13.75.61
Tiparul: Întreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Şerban Vodă 133—135 Bucureşti

arta plastica

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI
ŞI CULTURII ŞI UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI

Nr. 6

BILANŢ DE CREAŢIE — 1960

Sîntem la sfîrşitul unui an şi la începutul unui nou deceniu. Pentru întregul nostru popor, anul care a trecut a fost încărcat de roade bogate. Al III-lea Congres al Partidului nostru a deschis o largă perspectivă spre viitor. Minunatele perspective ce stau în faţa poporului se vor transforma în anii acestui deceniu în realităţi ce ne vor duce în pragul societăţii comuniste, visul a sute de milioane de oameni.

Sîntem la sfîrşitul unui an în care ţara noastră, considerînd că, aşa cum a arătat tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej la cel de al III-lea Congres al Partidului, « problema fundamentală a zilelor noastre este apărarea păcii în lume », s-a manifestat printr-o intensă şi multilaterală activitate de promovare a ideii colaborării între popoare în spiritul principiului leninist al coexistenţei paşnice.

Situîndu-se în primele rînduri ale popoarelor luptătoare pentru pace, poporul nostru a avut cinstea de a contribui în anul 1960 printr-un aport însemnat şi o activitate susţinută, la efortul ţărilor socialiste, în frunte cu U.R.S.S., de a face din cea de a 15-a Sesiune a O.N.U., cea mai largă şi mai reprezentativă întîlnire internaţională.

Este o mare bucurie şi prilejul unei legitime mîndrii pentru fiecare om al muncii din patria noastră să vadă ce uriaş prestigiu au căpătat astăzi ţările socialiste în întreaga lume. Spre ele se îndreaptă privirile pline de speranţă ale întregii omeniri iubitoare de pace, care vede în popoarele libere ale lumii socialiste, ale celei mai înaintate orînduiri, pe adevăraţii apărători ai păcii, civilizaţiei şi culturii.

Sîntem la sfîrşitul unui an plin de evenimente şi semnificaţii, de care arta noastră, prin conştiinţa fiecărui artist militant, se pătrunde pînă în cele mai intime fibre, devenind cu fiecare zi care trece o artă tot mai vie şi mai mobilizatoare, o artă a oamenilor zilelor noastre.

Imaginea cuprinzătoare a dezvoltării artei noastre plastice devine cu fiecare an tot mai puternică, tot mai limpede conturată, lăsîndu-ne să-i descifrăm noi sensuri, să-i întrezărim noi căi.

Realismul socialist, metoda de creaţie revoluţionară îmbrăţişată de artiştii lagărului socialist, constituie prin baza sa teoretică o etapă fundamentală în istoria artei realiste universale.

Arta noastră se dezvoltă cu succes pe drumul realismului socialist, datorită muncii atente plină de înţelegere şi răbdare a partidului în rîndurile oamenilor de artă, pentru consolidarea concepţiei marxist-leniniste despre artă şi societate, pentru lămurirea problemelor ideologice, pentru a feri cultura noastră socialistă de influenţele concepţiilor retrograde, reacţionare sau revizioniste ale ideologiei burgheze.

Expoziţiile colective sau individuale din ultimul timp au arătat încă odată că în cadrul metodei unitare a realismului socialist este posibilă dezvoltarea personalităţilor celor mai diverse. Un exemplu concludent în această privinţă l-a constituit expoziţia de stat, deschisă în vara acestui an în cinstea celui de-al III-lea Congres al Partidului. Nici o expoziţie nu s-a bucurat de o participare mai entuziastă şi mai masivă a artiştilor plastici ca aceasta.

Expoziţia a demonstrat că viaţa socialistă a devenit în mod pregnant principala sursă de inspiraţie a artiştilor. Gradul înalt de angajare afectivă a pictorilor, sculptorilor, graficienilor la tot ce se petrece în jur, treapta de înţelegere de către artişti a esenţei evenimentelor şi transformărilor constituie în mişcarea noastră plastică un veritabil salt calitativ.

Calitatea superioară a marelui num r de lucrări prezentate a făcut posibil ca expoziţia să se organizeze şi în sălile unor uzine. Iată o experienţă valoroasă care merită repetată.

Expoziţia de stat din vara anului 1960 a scos în evidenţă faptul că artiştii plastici au luptat cu succes pentru înlăturarea unor manifestări existente în anii trecuţi, ca atemporalitatea, indiferentismul, tendinţa către liberalism formal, expresii ale obiectivismului burghez.

Prezenţa artei noastre în diversele manifestări peste hotare, crescute atît numeric, cît şi calitativ, atrage atenţia, suscită discuţii şi se impune din ce în ce mai mult, fiind apreciată ca sferă specifică de preocupări, cît şi ca ţinută artistică, ca un aport însemnat la consolidarea frontului artei realiste pe plan mondial.

Succesul şi interesul stîrnite de expoziţiile noastre peste hotare se datoresc, în primul rînd, acelor trăsături care demonstrează cu claritate poziţiile socialiste ferme ale artei noastre.

Orientarea creației artistice în vederea angajării artistului în înțelegerea în profunzime a fenomenelor înnoitoare, socialiste, în vederea elaborării unor opere pătrunse de spiritul de partid este o sarcină complexă, de primă importanță. Intensificarea educației ideologice a artiștilor contribuie în mare măsură la rezolvarea acesteia.

Educația ideologică este o acțiune continuă și sistematică, o acțiune care a căpătat în anul 1960 forme cît se poate de variate: învățămînt politic, conferințe, prelegeri, discuții pe marginea unor probleme teoretice, discuții pe marginea unor expoziții cu caracter intern.

Dezbaterile de analiză ținute la Uniunea Artiștilor Plastici pe marginea expozițiilor de stat, interregionale sau anuale de grafică au adus în cursul anului 1960 o contribuție substanțială la clarificarea unor probleme de ordin practic și teoretic. Subsecția de caricatură a organizat, de exemplu, discuții mai ample îmbrățișînd ansamblul unor probleme de orientare a creației. S-a dovedit cu aceste prilejuri că discutarea unor probleme de creație într-un spirit combativ, caracterizat printr-un schimb viu de opinii se soldează cu un aport direct la dezvoltarea unui sector sau altul al artei plastice.

În cadrul U.A.P. au fost organizate două expoziții cu caracter intern, urmate de discuții, formă eficientă pentru risipirea unor confuzii care mai stăruiesc încă în înțelegerea unor probleme de creație. Insuficiente ca număr, aceste dezbateri trebuiesc organizate mult mai des. Rezultatele unor astfel de acțiuni ar deveni în scurt timp palpabile. Discuția organizată de U.A.P. cu artiștii din regiuni, pe marginea expoziției deschisă în cinstea Congresului, a și dat roade.

Expozițiile regionale deschise în această toamnă depășesc cu mult, din punct de vedere calitativ, nivelul expozițiilor din anii trecuți. Aria tematică mult lărgită, compozițiile dînd nota dominantă, seriozitatea cu care sînt tratate, elanul sincer, tineresc, pe care cele mai multe lucrări de acest gen îl respiră, justifică cele mai bune speranțe în viitor. Sînt remarcabile inițiativele unora dintre artiștii din regiuni. Iată de exemplu că la Timișoara, un grup de graficiene, relativ proaspete absolvente ale institutelor noastre de artă plastică, au hotărît crearea unui album de gravuri (litografie și gravură în lemn), album-ciclu închinat Banatului colectivizat.

Rămîne mai departe, ca o necesitate imperioasă, analiza unor manifestări din cadrul artei noastre, analiză care trebuie să-i ajute pe artiști să facă deosebire între fenomenul inovator al realismului socialist și ceea ce este fie falsă inovație, fie naturalism, analiză destinată să traseze o demarcație clară între ceea ce este transpunerea unor noi realități în forme corespunzătoare și împrumutul, necritic, al unor viziuni, modalități, stiluri, apărute în diferite etape ale artei, dintre care unele de mult depășite.

Inovația și îndrăzneala în artă, fără de care nu există și nu poate exista artă adevărată, implică maturitatea ideologică a artistului.

Inovația viabilă nu are nimic comun cu goana după originalitate, de dragul originalității. Doar artistul care este pe deplin conștient de scopurile înalte ale artei sale poate aduce ceva nou, cu adevărat original în artă.

În acest sens, legătura strînsă cu multiplele și complexele aspecte ale vieții noastre noi este o condiție fundamentală în creația artistică. A existat în acest an o puternică intensificare a participării masive a artiștilor la acțiunea de apropiere cu marele șantier socialist. Această acțiune pozitivă, organizată cu grijă de secțiile U.A.P., a mobilizat un mare număr de creatori, soldîndu-se cu expoziții și alte manifestări care au demonstrat resursele de entuziasm de care dispun creatorii noștri.

Brigăzile de artiști care au lucrat în cele mai importante centre industriale și agricole, la Reșița, Hunedoara, Onești, în Dobrogea au recoltat un material bogat, viu și variat, material din care o bună parte a constituit obiectul expozițiilor organizate în aceste locuri. Acțiuni cu implicații multiple, respectiv legătura artistului cu viața, răspîndirea artei în mase, creșterea nivelului profesional al artistului, constituie un fapt pozitiv, o treaptă superioară în activitatea noastră. Pozitiv este și faptul că în aceste brigăzi au fost atrași artiști din aproape toate regiunile țării, fapt care a avut o influență destul de puternică în munca lor de creație. Dar față de problema majoră a reliefării conținutului profund al transformărilor atît în conștiința oamenilor, cît și în realitatea înconjurătoare, mai persistă încă pasivitatea și atitudinea contemplativă. Aceasta dovedește că în cadrul Uniunii noastre de creatori nu s-a acordat atenția necesară pregătirii politico-ideologice a brigăzilor, cărora nu li s-a deslușit în profunzime specificul regiunilor respective în structura economică a țării noastre, precum și locul și rolul pe care artiștii îl au în acțiunea de culturalizare; acest lucru trebuie neapărat făcut în viitor, pentru ca valoroasa campanie începută de secțiile Uniunii Artiștilor Plastici să se soldeze cu o eficacitate crescîndă.

Problema necesității legăturii permanente și strînse a artistului cu viața a fost ridicată în fața creatorilor, la cel de al III-lea Congres al P.M.R.

Tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej spune în raportul său: « Dezvoltînd rezultatele pozitive obținute în ultimii ani în lărgirea tematicii și îmbogățirea fondului de idei al literaturii, artei, teatrului, cinematografiei, creatorii noștri au îndatorirea de a făuri opere la nivelul înaltelor exigențe artistice și ideologice ale partidului și poporului. Pentru aceasta se cere, în afară de talent, lichidarea a tot ce-l poate îndepărta pe artist de popor — spirit de castă, individualism, tendința de a făuri opere pentru uzul unui cerc îngust de « aleși »; se cere îndeosebi cunoașterea aprofundată a realităților, studierea lor îndelungată, contactul viu, permanent al artistului cu oamenii muncii — viitori eroi ai operelor sale ».

Arta noastră realist-socialistă trebuie să reflecte și să aducă aportul ei la sarcinile puse de partid tuturor forțelor creatoare din țara noastră. Cele mai bune opere ale artiștilor noștri, pătrunse de ideile comunismului, contribuie la formarea conștiinței omului, dezvoltă și întăresc tot ceea ce este bun și de preț în el.

Sarcinile grandioase ce ne stau în față constituie atît un program care condiționează progresul patriei noastre în general, cît și, în aceeași măsură, un program de creștere culturală, morală a fiecărui membru al societății noastre, a fiecărui părtaș al extraordinarelor transformări prevăzute în acest plan.

Arta care oglindește viața în mod viu și real este apropiată poporului. O asemenea artă trezește setea de creație, îl ajută să-și descopere propriile-i talente.

În acest sens, o deosebită însemnătate capătă propaganda vie, activă a artei în mase.

Frumoasa inițiativă a secției de pictură din cadrul U.A.P. de a organiza primul muzeu la sat, în comuna Perieți, înzestrarea unor alte muzee cu lucrări de artă plastică, expozițiile organizate la locurile de muncă, în fabrici, uzine, întreprinderi, la arie, în căminele culturale ale gospodăriilor colective, toate acestea vor contribui la o mai deplină înțelegere a artei de către masele largi de oameni ai muncii. Dar toate acestea constituie numai începutul unei mari acțiuni sociale de mare amploare. Arta trebuie să devină într-adevăr a maselor.

Universitățile populare de artă sînt chemate să joace un mare rol în educația estetică a maselor, în procesul de apropiere a publicului larg de fenomenul plastic, în vederea unei suduri mai puternice între mase și artistul plastic.

Universitatea populară de artă, creată sub egida Uniunii Artiștilor Plastici, va începe să funcționeze de la începutul noului an 1961. Întreaga activitate a Universității populare de artă va trebui să fie pătrunsă de marea răspundere ce-i revine, acordîndu-se maximum de atenție conținutului marxist-leninist al acțiunilor sale.

Pentru a putea răspunde tuturor acestor deziderate, creatorii noștri trebuie să-și intensifice pregătirea teoretică în vederea înțelegerii în profunzime a transformărilor esențiale din viața noastră, pentru a imprima artei lor un caracter profund mobilizator, pătruns de ideile istoricelor prefaceri din țara noastră.

Dezvoltarea artei noastre socialiste va fi posibilă numai luptînd cu luciditate și pregătire împotriva ideologiei burgheze decadente, a concepțiilor retrograde de dezumanizare.

Ne aflăm la sfîrșitul unui an bogat în evenimente. Anul care vine va fi pentru toți creatorii, pentru toți oamenii muncii din patria noastră un an și mai plin, și mai rodnic.

NICOLAE ENEA — Brigada de cimp a colectivei (basorelief) — *ghips patinat*

INVESTIGAŢIA ARTISTICĂ A NOULUI

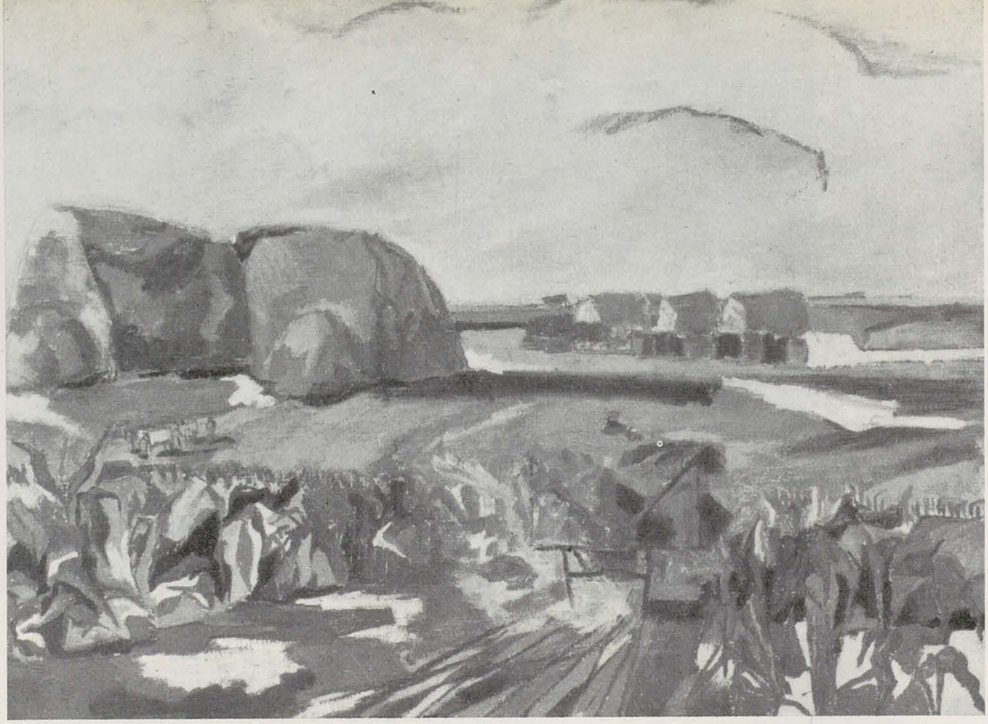
PAUL CONSTANTIN

GABRIELA MANOLE-ADOC — Nejbure, mica tătăroaică din Babadag — *ghips*

Faptul că progresul mişcării noastre plastice depinde, înainte de toate, de angrenarea activă a artistului în actualitate, este un adevăr ce nu se mai cere demonstrat. Acest postulat se află, organic, în conştiinţa creatorilor; nevoia de a trăi şi interpreta realitatea înconjurătoare este premiza fundamentală a procesului artistic. « Artă pentru artă », o artă gratuită, lipsită de tendinţe, nu a existat cu adevărat niciodată. Sub aceste denumiri fictive se ascunde o foarte pregnantă tendinţă: frica de realitate a lumii burgheze. Spre deosebire de societatea capitalistă, care se teme de reflectarea artistică a cruntelor realităţi sociale, lumea socialistă socoteşte redarea adevărului social în artă ca un factor educativ de prim ordin, necesar progresului general.

Către acest ţel s-a şi îndreptat o mare parte din activitatea Uniunii Artiştilor Plastici, încă de la înfiinţarea ei. Dar procesul cunoaşterii artistice a lumii înconjurătoare nu e deloc simplu. Rezultatul, traducerea în imagini plastice a celor mai caracteristice aspecte şi fenomene din contemporaneitate, depinde de un complex de condiţii. Şi printre acestea, concepţia despre lume a artistului este primordială. Pentru a depăşi stadiul unei documentări convenţionale, superficiale, pentru a pătrunde motorul profund al fenomenelor, pentru a se emoţiona în faţa noului din cele mai variate domenii de viaţă, pictorul sau sculptorul, ca şi scriitorul sau compozitorul, trebuie să se identifice cu noul, nu numai afectiv dar şi pe cale raţională. Lipsa unei adînci şi temeinice înţelegeri a fenomenelor a făcut ca de multe ori, în anii trecuţi, artiştii să nu culeagă îndeajuns roadele contactului lor cu munca de pe ogoare sau din uzine,

ION BIȚAN—Aria Nr. 3 din Comuna Limanu — *ulei*



ION PANĂ — Drăgoescu Gheorghe — fruntaș — *ulei*

să se oprească la aspecte de suprafață. Sau mai rău, contactul cu realitatea era uneori înțeles exclusiv ca un pretext de experiment strict tehnic.

Faza aceasta este azi în mare parte depășită. Munca de organizare a documentării s-a îmbunătățit simțitor în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici; ea a luat în ultimii ani o deosebită amploare. Vara care a trecut a reprezentat, din acest punct de vedere, una dintre cele mai extinse experiențe; înscriindu-se în efortul general al poporului nostru, pentru a traduce în viață sarcinile trasate de Congresul al III-lea al Partidului Muncitoresc Romîn, un mare număr de artiști au plecat în centre industriale și agricole, pentru a munci pe linia creației și pe cea a ridicării cultural-artistice în sate și centre muncitorești.

Dar dacă strădaniile administrative și organizatorice în vederea deplasării artiștilor în țară a dat rezultate mulțumitoare, munca de pregătire teoretică a campaniei de documentare, de îndrumare eficientă a artiștilor, nu a atins încă nivelul trebuincios. Așa de pildă, anul acesta creatorii au plecat în Dobrogea, la Reșița, Hunedoara sau Onești, fără ca organele Uniunii să discute cu ei larg, temeinic, pe plan ideologic, problemele ce le stăteau în față.

Totuși, în ansamblu, vara trecută a fost deosebit de rodnică pe tărîmul creației și al muncii culturale depuse de artiști în țară. Campania de creație din Dobrogea, organizată de U.A.P. și de Sfatul Popular Regional se poate socoti printre cele mai însemnate acțiuni de acest fel, dacă ar fi să judecăm chiar numai după cifre: vreme de trei luni, 70 de artiști au lucrat și au activat pe tărîm cultural în peste 25 de localități; artiștii au organizat 8 expoziții cu reproduceri de artă romînească contemporană, au ținut conferințe despre artă, au dăruit aproape 150 de picturi, sculpturi sau gravuri, acuarele sau desene, menite să constituie baza unor puncte muzeale sătești; s-au prezentat în 10 expoziții sătești, și 2 raionale (Babadag și Hîrșova) precum și în expoziția regională de la Constanța, mai bine de 1.000 de lucrări create anul acesta în Dobrogea.

Progresul s-a produs însă deopotrivă și pe linie calitativă. În numeroase lucrări de pictură, grafică, sculptură se oglindește viu, cu o expresivitate sporită, adevărata renaștere a regiunii. Majoritatea artiștilor au tradus cu entuziasm în imagini plastice bucuria omului ce străbate azi plaiurile bătrînei Dobroge, întinerită, radical transformată prin muncă socialistă.

Regiunea dintre Dunăre și Mare, scăldată în lumina de miază-zi, plină de pitorescul litoralului, a fost din totdeauna iubită de pictori. Dar locurile nu mai arată azi ca înainte și, mai ales, oamenii nu mai sînt aceiași. În pînzele lui Iser, Șt. Dimitrescu, Tonitza, Petrașcu sau Dărăscu, se află un peisaj

de cretă, ars, prăfos; în ele circulă oameni săraci, necăjiţi: ţărani romîni sau tătari, pescari lipoveni sau turci, robi ai moşierilor sau ai cherhanagiilor. Foarte semnificativ este faptul că în toată pictura romînească dinainte de eliberare, în care abunda peisajul marin, nu se găseşte lumea « vilegiaturiştilor », moşieri sau negustori « veniţi la băi de mare ». Artiştii s-au apropiat cu dragoste şi compasiune tocmai de cealaltă lume, trudită şi exploatată, pătrunzînd astfel adevărata realitate, specifică Dobrogei vechi. De aceea pitorescul picturii dobrogene era trist, tonul ei elegiac, cu accente critice.

Dimpotrivă, lucrările celor şaptezeci de artişti care au muncit peste vară în satele dobrogene sînt dominate de un optimism robust, redau o viaţă clocotitoare, plină de belşug. Gheorghe Drăgoescu, colectivist fruntaş din comuna Kogălniceanu, monumental în firescul cu care l-a zugrăvit pictorul *Ion Pană*, colectiviştii din Casimcea, reprezentaţi de pictorul *Alex. Ţipoia* sau oglindiţi în relieful « Brigada de cîmp » de sculptorul *Nic. Enea*, colectiviştii din Topalu, care apar în lucrări de pictură şi grafică semnate de *Alma Redlinger, Eva Cerbu, Ivonne Hasan* şi *Maria Constantin*, colectivista Florica Scrieru şi activistul de partid Gh. Stoica din Turcoaia, modelaţi de *Lie Doina*, deputatul Penciulescu, pictat de *Ion Mătăsăreanu*, pescarii din litografiile lui *Marcel Chirnoagă* sau cele ale lui *Gh. Adoc*, gingaşa figură a micii tătăroaice Nejbure din Babadag, sculptată de *Gabriela Manole* sau cea a Luminiţei — fetiţa tractoristului din Doi Mai — pictată de *Cici Constantinescu* şi multe alte imagini se înscriu autentic în marele ansamblu al Dobrogei socialiste. Oamenii aceştia, care îşi cuceresc buna stare prin muncă, te privesc, din cadrele tablourilor sau de pe socluri, calmi, încrezători în viitorul nostru luminos.

Dar astfel de idei şi sentimente reies nu numai din portrete sau compoziţii; peisajele sau compoziţiile în peisaj, prin noile aspecte care le redau, prin construcţia lor viguroasă, uneori chiar monumentală, prin atmosfera optimistă şi echilibrul general al realizării artistice, vorbesc despre schimbările produse. Aşa de pildă, « Aria Nr. III com. Limanu », un ulei deosebit de expresiv datorit lui *Ion Biţan*, construit într-o geometrie limpede, colorat cald şi cumpănit, peisajul panoramic, din această comună, pictat în planuri largi, frontale, de *Ion Pacea*, peisajele din Doi Mai de *Cici Constantinescu*, cele din Niculiţelu de *Ion Gheorghiu* şi multe altele evocă transformarea agriculturii în sate, altădată pierdute în pustiul plin de praf al Dobrogei « sărace ».

Noile aspecte ale regiunii apar sugestiv şi în multe alte lucrări: aşa sînt peisajele dunărene, redînd aspecte de construcţie portuară sau industrială, datorite pictorilor *Gh. Spiridon, Dorian Szasz, Ion Sălişteanu, David Virgil, Const. Crăciun*, sau acuarelele *Luciei Cosmescu, Sofiei Uzum, Mariei Constantin* ş.a.m.d.

Munca de creaţie a celor şaptezeci de artişti de-a-lungul verii, în Dobrogea, a reprezentat însă un proces complex, cu implicaţii largi. Trăind şi muncind laolaltă cu colectiviştii, cu pescarii, tractoriştii sau sondorii, în peisajul transformat prin muncă socialistă, mare parte din artişti au făcut progrese în creaţie. În expoziţia generală de la Constanţa şi în cele douăsprezece expoziţii care au precedat-o, privitorul a fost solicitat de o artă tinerească, vioaie. Ceea ce a caracterizat ansamblul acestor manifestări a fost creşterea expresivităţii: o varietate de stiluri, dominate de forme şi culori vii, proaspete, în general mijloace foarte evocatoare, potrivite năvalnicului avînt al Dobrogei de azi.

Progresul calitativ este neîndoielnic, chiar dacă o bună parte din materialul expus era de-abia menit să slujească ca bază unor viitoare elaborări mai ample. Nici nu era cu putinţă ca la datele cînd s-au organizat expoziţiile din Dobrogea să se prezinte altceva decît cele realizate la faţa locului; expoziţiile locale au avut loc în timpul campaniei de lucru şi cea de la Constanţa a fost jurizată în primele zile ale lui octombrie, deci chiar la întoarcerea artiştilor de pe teren. Este ştiut că nu numai compoziţiile dar şi peisajele sau portretele compoziţionale, în orice tehnică ar fi realizate, cer neapărat o muncă îndelungată de prelucrare în atelier. De aceea, în aprecierea definitivă a rezultatelor muncii de documentare pe care au depus-o artiştii în Dobrogea (ca şi în celelalte regiuni dealtfel), nu putem să ne oprim doar la expoziţia de la Constanţa. Multe lucrări valoroase, rod al materialului cules pe teren în vară, au şi fost prezentate, la data cînd apare acest articol, în Expoziţia anuală de grafică sau în diferitele expoziţii regionale din ţară.

Rezultatele se datoresc, fireşte, în cea mai mare măsură, impulsului pe care creatorii l-au primit în acest mediu efervescent de viaţă şi de muncă constructivă, precum şi participării lor active, raţionale şi afective, la preocupările şi idealurile oamenilor din Dobrogea.

MARCEL CHIRNOAGĂ — Plecare la pescuit — *litografie*

Astfel, pictura lui *Ion Pană* a depăşit net o treaptă calitativă. Artistul a expus la Constanţa, în afară de portretul mai înainte amintit şi de o natură statică frumoasă, cu maci ce par smălţuiţi, trei compoziţii în peisaj: « Ştiri noi », « Griul colectivei » şi « Aria colectivei ». Acestea din urmă, deşi rămase la faza primei impresii de pe teren, ne lasă să citim maturizarea concepţiei pictorului. Privitorul pătrunde firesc, cu încîntare, în orizontul larg al peisajului din jurul comunei Kogălniceanu, unde se înscriu armonic tractoarele şi maşinile agricole, belşugul de grîne şi siluetele harnicilor colectivişti; totul este colorat cald, cu sonorităţi ample, dar fără ostentaţie. « Colectiviştii la cursuri », compoziţia lui *Cornel Broască*, pictor ce a lucrat tot în comuna Kogălniceanu, a atras de asemenea atenţia vizitatorilor; chipurile serioase ale ţăranilor care învaţă, sînt pictate cu dragoste şi elan.

O evoluţie îmbucurătoare se vede şi în lucrările pictoriţei *Alma Redlinger*. Unele portrete (« Caterina colectivista » — pictură şi « Colectivistul Marin Stanciu » — desen) şi, mai ales, compoziţia intitulată « Pe şiră », sînt văzute cu putere de sinteză. Figura viguroasă a femeii ce clădeşte şira proiectată peste linia orizontului, chipul ei desenat cu hotărîre, frontal, privirea limpede şi mîndră, echilibrul întregii compoziţii

MARIA CONSTANTIN — Dimineața la Topalu — *monotip*

Cu toate aceste rezultate pozitive, trebuie să remarcăm încă destule lucrări ce dovedesc superficiala sau chiar totala lipsă de înțelegere și de comuniune afectivă cu transformările produse în Dobrogea socialistă. Înainte de toate, grăitor este chiar faptul că unii artiști s-au îndreptat exclusiv spre peisaj și nu întotdeauna spre peisajul semnificativ. Apoi, dintre aceștia nu toți par să fie lămuriți asupra faptului că peisajul nu este nici el un gen gratuit de artă. Privind natura, artistul poate exprima idei și sentimente foarte complexe; peisajul poate fi optimist, poate fi o explozie de viață chiar, ca unele din pînzele pline de soare și cer vibrant, aurite cu belșugul grînelor, ale lui Van Gogh, sau poate avea caracter direct critic, prin patetism, prin accente elegiace, ca vestita « Vladimirka » a lui Levitan sau ca unele din peisajele lui Ion Andreescu. Iată de ce socotim că, de pildă, cele două peisaje marine expuse la Constanța de *Sorin Ionescu* (unul în ulei și celălalt în laviu) reprezintă, prin nota dominantă sumbră, încețoșată, cel mult o stare intimă de moment a autorului, dar nu clocotitoarea atmosferă de viață a Dobrogei de azi și nici calmul odihnei de pe litoral. Visarea, lirismul, de care poate fi cuprins omul în fața frumuseții și vastității spațiului marin, nu au nimic comun cu dezolarea. Alte lucrări sînt lipsite de autenticitate din pricina sărăciei mijloacelor artistice. Portretul de muncitor și peisajele din Topraisar și Hîrșova de pictorul *Timotei Fedorenco*, uleiul « Termocentrala Ovidiu II » de *Nicolae Rădulescu* și altele, sînt imagini neexpresive, fără mesaj, ce se opresc la aspecte cu totul de suprafață.

Dar anume opacități în pătrunderea a ceea ce au specific și nou locurile și oamenii de azi ai Dobrogei se întîlnesc și la unii artiști cu adevărat dotați. Așa, de pildă, tînărul pictor *David Virgil* a expus un număr relativ mare de peisaje, dintre care unele remarcabile: « Șlep pe Dunăre » și « Punctul de acostare Turcoaia ». În altele însă, artistul repetă o expresie aproape stereotipă și de aceea limitată ca putere de evocare. Tot așa, în « Portret de colectivistă » (regretăm că ne aflăm în dezacord cu juriul care l-a reprodus și în catalog), pictorul nu depășește stadiul planelor coloristice pregătitoare, cauză pentru care chipul țărăncii nu trăiește îndeajuns în pînză, pare încă nedesprins dintr-o geometrie inițială, de studiu. În alte cazuri, chipurile oamenilor apar direct artificiale, confecționate cu răceală după anumite formule apriorice. Așa

și concizia gamei cromatice, izbutesc să sugereze idei mult mai ample decît faptul de viață propriu-zis reprezentat.

Creșteri calitative s-au mai putut surprinde încă în destule alte lucrări; așa sînt uleiurile « Întoarcerea brigăzii de la cîmp » și « Vedere panoramică G.A.C. Casimcea » sau « Portretul unui colectivist », desenat în tuș, de *Alex. Țipoia*, peisajele lui *Ion Bițan*, *Ion Pacea*, *Constantin Crăciun*, unele dintre peisajele lui *David Virgil*.

O mai mare preocupare pentru compoziție și, pe această cale, o dezvoltare a concepției artistice, s-a văzut în grafica de la expoziția din Constanța. Predilecția gravorului *Marcel Chirnoagă* pentru un ritm dinamic al compoziției și racursiuri îndrăznețe s-a relevat mai expresiv în unele din litografiile expuse. Așa de pildă, în « Plasa » sau, cu deosebire, în « Plecare la pescuit », artistul redă un viguros elan de viață, atît prin mișcarea direcțiilor compoziționale, cît și prin grăitorul ritm al petelor de alb și negru.

Tot așa, cîteva din linogravurile colorate ale *Evei Cerbu* evocă viu, cu mijloace variate, viața și gîndurile colectiviștilor din Topalu. În « Recolta nouă », ideea compozițională (un tînăr ține hățurile cailor, așezat pe un munte de saci cu griu) și chipul plin de voioșie al personajului ne vorbesc despre belșug; iar figura cioplită parcă în stejar a unui colectivist respiră o atmosferă de calm, de putere și nestăvilită încredere in viitor, care se transmit privitorului. Pe aceeași linie se înscriu și litografia « Jurilovca » de *Geta Brătescu*, « Băiatul cu coșul », desen în tuș de *Lidia Ciolac*, « La căminul cultural », desen în cărbune de *Maria Plăcintă*, « În grădina irigată », acuarelă de *Sofia Uzum* și altele.

*

EVA CERBU — Recoltă nouă — *linoleum colorat*

sînt, de exemplu, cele trei portrete desenate de pictorul orădean *Coriolan Hora*, construite dintr-un arabesc uscat de cuburi, cu «valoare» cel mult de experiment gratuit, sau « Muncitoarea » și « Colectivistul », din Adam-Clisi, de *Bianca Podea*, din Brașov.

Ca o latură pozitivă în toată această acțiune poate fi socotită munca culturală depusă de artiști la sate. Alături de creația propriu-zisă, activitatea desfășurată pe linie educativă — conferințe, expoziții — și convietuirea cu oamenii din regiune vreme de cîteva luni, nu au fost lipsite de roade. Dacă ar fi să judecăm doar după marele aflux al vizitatorilor celor douăsprezece expoziții de la Topalu, Casimcea, Sarichioi, Doi Mai, Kogălniceanu, Corbu de Jos, Babadag sau Hîrșova, după emoționantele cuvinte notate în caietele de impresii, și se vede că mulți oameni ai muncii din Dobrogea socialistă încep să se apropie de artă, să-i înțeleagă țelurile, s-o iubească.

Poate mai semnificativ încă este faptul că, în general, s-au stabilit legături trainice de prietenie între artiști și gazdele lor de la sate. Nenumăratele invitații făcute artiștilor de a reveni la anul în unele gospodării colective, sînt dovezi grăitoare.

Este de la sine înțeles că toate acestea, rezultate dintr-o acțiune inițiată de Uniunea Artiștilor Plastici, nu ar fi fost cu putință fără sprijinul larg al organelor de partid și de stat din Dobrogea, care au dus o muncă susținută de lămurire a organelor locale și a conducerilor gospodăriilor colective, au ajutat efectiv la organizarea campaniei și a expozițiilor. Modul prietenesc în care au fost primiți artiștii în majoritatea satelor sau localităților de către organele locale sau conducerile G.A.C., de către colectiviști, a rămas viu în amintirea creatorilor. Despre felul în care au fost sprijiniți de conducerea gospodăriei colective din Topalu și de ajutorul dat personal de tov. Gaidagiu, președintele, de tov. Catrangiu, vicepreședintele gospodăriei și de tov. Turcu, președintele Sfatului Popular, despre ajutorul dat de conducerea colectivei din Casimcea, sau de cea din Doi Mai, sau de tovarășa Maria Mitu, directoarea Grădiniții de copii din Făcăieni și de tov. Stanciu, directorul S.M.T.-ului din aceeași localitate, de felul cum au fost ajutați de conducerea Sfatului raional Hîrșova, mai ales de tov. vicepreședinte Nuredin și de mulți alții, artiștii nu încetează să povestească. Firește, au existat și unele rare cazuri cînd s-a vădit o lipsă de înțelegere pentru munca artistică, mai ales la unii tovarăși de la Sfatul Popular al comunei 23 August — Raionul Negru-Vodă.

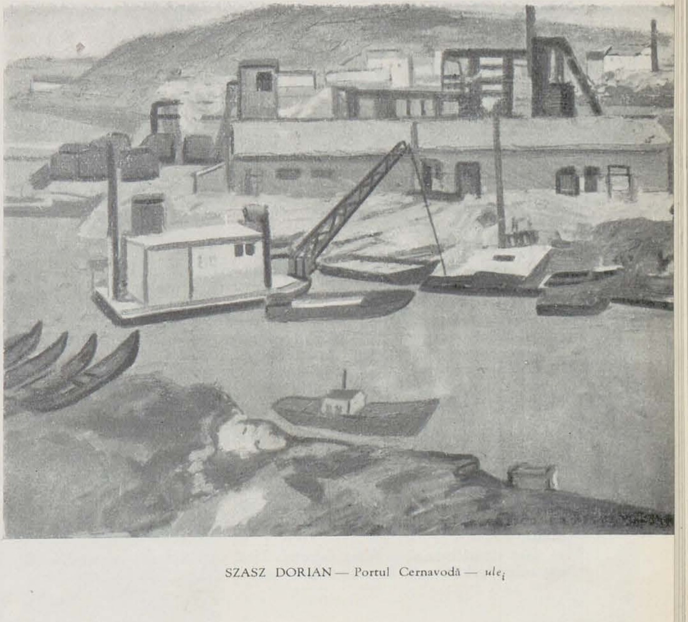
Trebuie analizat de asemenea și felul cum a repartizat Uniunea pe artiști în diferite localități și cum s-au organizat echipele, pe de o parte, și pe de alta, felul cum au muncit artiștii. S-a văzut limpede că acolo unde colectivul a fost închegat, și artiștii au muncit împreună un timp mai lung — ca la Casimcea, Topalu, Kogălniceanu, Corbu de Jos, Făcăieni etc. — rezultatele au fost mai bune și pe linia creației și pe cea a muncii generale culturale. Dimpotrivă, cînd artiștii au schimbat pe rînd localitățile, roadele au fost limitate.

Din toată această experiență, din rezultatele pozitive și mai ales din cele negative, e firesc să tragem învățăminte de viitor. În primul rînd se confirmă odată mai mult faptul că munca de documentare trebuie îndelung și temeinic pregătită pe plan ideologic. Or, din acest punct de vedere, de-a lungul toamnei și iernii 1959—1960, în Uniunea Artiștilor Plastici s-a făcut foarte puțin. Socotim că rezultatele întregii campanii de documentare din vara 1960 ar trebui cu seriozitate analizate și prezentate în cadrul adunărilor generale pe secțiile Uniunii. Aceasta ar putea constitui și punctul de plecare pentru o reală pregătire, ideologică și politică a muncii artiștilor din vara viitoare.

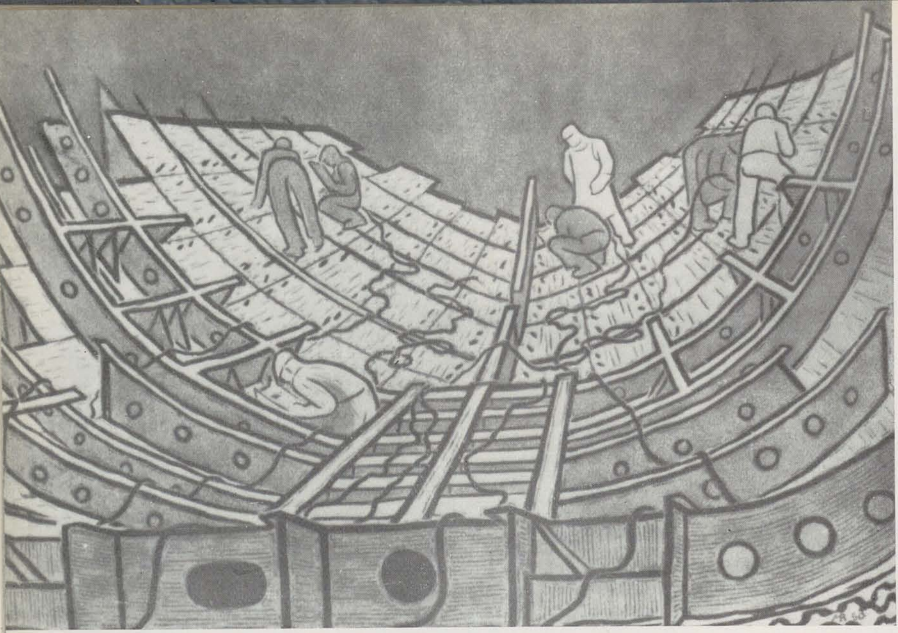
În afară de această condiție, de bază, credem că se cere analizat și modul cum s-a organizat și s-a desfășurat documentarea: condițiile materiale, interesul pe care l-au dovedit artiștii, disciplina muncii în cadrul brigăzilor (mai bine sau mai slab organizate), relațiile cu organele locale ș. a. m. d.

Toate aceste acțiuni trebuie să fie însă doar un început. Dorința reală, vie, a majorității artiștilor de a sluji cu creația lor masele largi populare și posibilitățile care sînt puse azi la dispoziția creatorilor de către partidul și guvernul țării sînt o chezășie de viitor.

CICI CONSTANTINESCU — G.A.C. « Haia Lifschitz » din Comuna 2 Mai — *ulei*



SZASZ DORIAN — Portul Cernavodă — *ulei*



MIRCEA BĂLĂU — Montarea provei — linogravură

PUSKÁS SÁNDOR — Portret de fată — teracotă

EXPOZIŢIA DE GRUP A TINERETULUI CLUJAN

Căutări şi tendinţe în arta tinerilor

Filiala Uniunii Artiştilor Plastici din Cluj a luat frumoasa iniţiativă de a da posibilitate tinerilor să se prezinte în cadrul unei manifestări proprii.

Ideea a fost preluată cu însufleţire de către tinerii artişti.

Şi, astfel s-a ajuns la hotărîrea de a se deschide o asemenea expoziţie, în luna octombrie a acestui an.

Prin importanţa şi tradiţia sa culturală, prin existenţa unui institut superior de artă, Clujul înmănunchiază un grup foarte mare de artişti, dintre cari numeroşi tineri. An de an numărul lor creşte, adăugindu-se noi şi noi absolvenţi dotaţi, cu pregătire artistică corespunzătoare.

La formarea tinerilor creatori de astăzi, artiştii vîrstnici, în majoritate, au avut o contribuţie esenţială. Astfel expoziţia poate fi considerată nu numai ca o posibilitate de cunoaştere a capacităţilor tinerilor, ci totodată, ca un bilanţ al muncii profesorilor cu ei.

Este un prilej de verificare în ansamblu a felului cum toţi factorii au conlucrat la valorificarea talentelor tinerilor artişti, schimbul de mîine.

Sînt tineri care şi-au făcut debutul. Unii cu cîţiva ani în urmă, alţii expunînd prima oară la regionala precedentă. Lucrările lor au apărut

ca o parte a unui context reprezentat de ansamblul creației artiștilor din Cluj.

Totuși prezența tineretului în expozițiile regionale din anii trecuți a fost timidă. Această situație a fost un argument în plus pentru oportunitatea unei manifestări rezervate în exclusivitate acelor creatori cari nu au depășit limita convențională a tinereții artistice, de 35 de ani.

În aceste condiții, deschiderea expoziției a fost așteptată ca o demonstrație a posibilităților tinerilor.

Și, totuși, după selecționarea lucrărilor de către juriu, expoziția are un nivel relativ modest.

Cu luni de zile înainte de deschiderea expoziției unii dintre artiștii vizați ca participanți ai acestei manifestări au emis păreri destul de pesimiste în ceea ce privea termenul de deschidere, motivînd că nu este suficient timp pentru « pregătirea » expoziției. Și, într-adevăr, aceștia nici nu au trimis lucrări la expoziție. Cîțiva au avut ca justificare angrenarea lor în alte lucrări și în special în decorarea cu picturi murale a clubului muncitoresc de la Cugir. Argumentul ar fi părut perfect plauzibil, dacă alți colegi ai lor, angrenați și ei în lucrarea menționată, nu ar fi participat la expoziție.

Expoziția se bazează pe participarea artiștilor *Mircea Vremir, Pallos Iutta, Nemeș Margareta, Veress Pál, Mircea Bălău, Ileana Vremir, Zöld Margit, Forró Antal, Pușkáș Sándor, Tîrnovan Vid, Elaș Doina* **și alții.**

Alți artiști lipsesc din expoziție, deoarece lucrările trimise au fost apreciate de juriu ca necorespunzătoare.

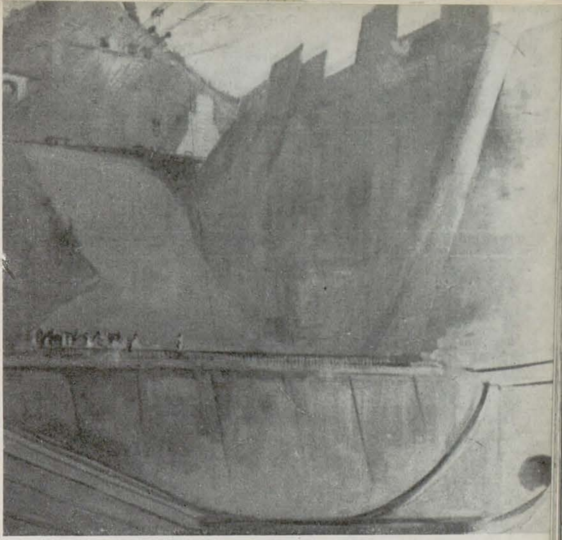
Atît cei prezenți, cît și cei absenți fac necesară reluarea discuției asupra ritmului de creștere, în studiu și creație.

Se folosește adesea expresia: « mă pregătesc pentru expoziție ». Într-adevăr sînt unele manifestări publice cari prin importanță sau semnificație cer o pregătire anume. Dar acestea sînt excepții. Pregătirea pentru o expoziție trebuie să fie selecționarea lucrărilor realizate pe parcursul unui timp, alegerea acelor realizări care întruchipează în forma cea mai reprezentativă caracterul căutărilor și în special reușitele din perioada dată. *Artistului adevărat îi este proprie activitatea permanentă, cotidiană.*

Este firesc, de aceea, ca în atelierul artistului să se găsească oricînd suficiente lucrări definitive, cari pot figura în expozițiile periodice sau ocazionale. Cele mai numeroase lucrări ratate sînt rezultatul muncii « în asalt », în preajma unei expoziții, după luni de inactivitate din partea artistului, pentru « a figura cu ceva » sau pentru a i se achiziționa.

Artistul, în general, nu poate și nu trebuie să-și conceapă opera în funcție de expoziții, ci, dimpotrivă, prezența sa în fața publicului este determinată de acele rezultate obținute în munca îndîrjită, permanentă, zi de zi.

Nenumăratele planuri de creație pe care studenții le făuresc în timpul școlii pot fi înfăptuite în anii cînd tinerii pășesc în domeniul propriu-zis al creației. Acum se pot da atîtea răspunsuri întrebărilor și frămîntărilor anilor de formare. Acum de-abia se desfășoară adevăratul examen al maturității ideologice și cetățenești a noilor talente crescute cu atîta grijă în complexul proces de educație profesională și cetățenească.



VERESS PÁL — Construcție măreață a socialismului (Bicaz) — *ulei*

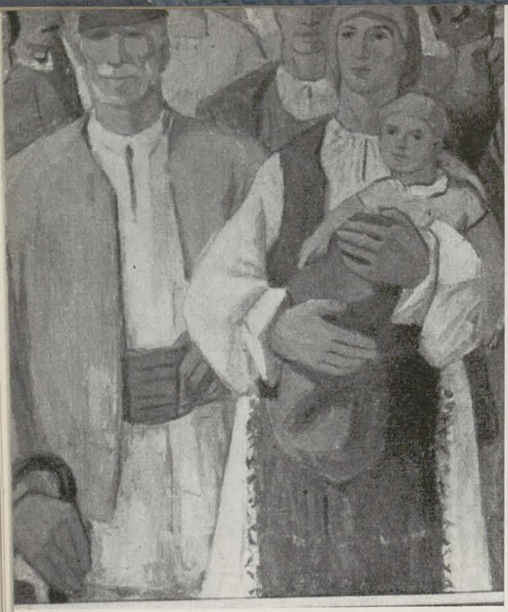
Tendința de reflectare a realităților actuale este evidentă în recenta expoziție a tinerilor artiști plastici clujeni. Fenomenul este categoric și general. Tematica și subiectele sînt luate în majoritate din actualitate. Este evidentă, deasemenea, preocuparea de redare a omului nou.

Și, totuși, se constată o insuficientă investigație a realității pentru înțelegerea și reflectarea elementelor esențiale, tipice. Observația se oprește la aspectele exterioare ale fenomenelor, se limitează de multe ori, la momente nesemnificative.

Realitatea este folosită ca un simplu repertoriu de motive plastice, necesare căutărilor și experimentelor în vederea folosirii unor mijloace pentru o exprimare cît mai originală, doar din punctul de vedere al formei.

Pallos Iutta recurge la o imagine complicată pentru descrierea unui fapt simplu, caracteristic astăzi. O familie de muncitori se mută într-o nouă locuință. Mobila sugerează starea vechii locuințe, probabil

PALLOS IUTTA — Peisaj în Ciuc — *tempera și ulei*



MIRCEA VREMIR — Colectiviști — *ulei*

De multe ori viziunea personală apare nu ca o consecință firească a reflectării veridice a realității și a unui mod propriu de a înțelege fenomenele și a le reprezenta plastic. Nu se pornește de la procesul de continue schimbări intervenite în viață, în formarea omului contemporan, în raporturile dintre oameni și natură. Nu se ține seama de infinita desfășurare de fenomene cari poartă pecetea noului.

Viziunea este căutată, de cele mai multe ori, printr-o logică inversă, de la efect la cauză. Artistul își pune întîi problema « găsirii propriei sale personalități », ca un mijloc de a exterioriza ceea ce îl caracterizează ca temperament și sensibilitate, poate mai puțin ca fel de a gîndi. A fi « el » ca prezență în mișcarea artistică devine primul deziderat, nelăsîndu-l să vadă adevăratele obiective către care trebuie să se îndrepte. Se întîmplă des ca în căutarea « eului » artistic, el, de fapt, să nu se caute propriu-zis pe sine, ci să lupte pentru a nu fi la fel ca alții. Deci, să nu fie vorba despre un proces sincer de mărturisire, de exteriorizare a unei personalități, ci despre confecționarea artificială a unei individualități, prin evitarea eventualelor asemănări. Procesul de căutare este astfel inversat.

Dar faptul pozitiv demn de relevat este dezvoltarea ascendentă a fenomenului de aderență la o artă legată de realitate, prin care creatorii ei — printre care și tinerii artiști plastici clujeni — vor să contribuie la revoluția culturală care se desfășoară din plin în condițiile desăvîrșirii construcției socialiste la noi în țară.

Jack Brutaru

PALLOS IUTTA — Mutare în blocul nou — *ulei*

modestă. Noua etapă de viață pe care o încep este relevată de blocul ce se reflectă doar printr-o oglindă ținută în mînă de bărbat.

Tema abordată ar fi păstrat interesul și reala sa importanță, dacă elementele compoziției se concentrau pentru caracterizarea situației respective — un aspect al vieții actuale specific țării noastre. Se poate vorbi aci de o căutare forțată a originalității, care a dus la o tratare artificială a problemei. În loc ca preocuparea artistei să se îndrepte către sublinierea unei stări sufletești, către conturarea edificatoare a unei ambianțe, se recurge la o imagine confuză, folosindu-se mijloace de expresie nu îndeajuns de convingătoare, chiar convenționale, în loc să se ajungă la o sintetizare a ideii întruchipată într-o imagine artistică concretă, capabilă să pună în valoare ideea de la care a pornit artista.

Felul alambicat de a gîndi și realiza artistic tema a dus la diluarea ei, la pierderea sensului ei major.

Titlul unor lucrări este necesar să corespundă subiectului și mai ales sensului urmărit, conținutului de idei și sentimente pe care artistul vrea să le transmită. Subiectul reprezintă condițiile concrete folosite pentru stabilirea cadrului imaginii artistice, necesare susținerii tezei tematice.

Pușkas Sandor atribuie în mod cu totul artificial titlul de « Partizană din Deltă » unei tinere sportive, înfățișată într-o mișcare elegantă, o fandare caracteristică și obișnuită după o victorie obținută în competiții. Singura indicație care vrea să servească titlul este pistolul automat, evident inutil adăugat.

Lucrarea, dacă s-ar fi păstrat la subiectul pe care în fond îl are (o sportivă), ar fi putut fi mai mult apreciată pentru unele calități plastice reale.

Atît *Nemeș Margareta*, în « Tinere », cît și *Hordovan Doina*, în « Pietrari din Morlaca », pornind de la intenția zugrăvirii unor tipuri de oameni, rămîn la simpla realizare a unui ritm plastic într-o viziune decorativă. Analiza și caracterizarea psihologică a eroilor este lăsată complet la o parte. « Grădina de vară din Onești » de Toth Laszlo arată influența directă a artei pictorului Nagy Emeric. Lucrarea demonstrează totuși talentul tînărului artist, fapt care face să se nască întrebarea: de ce era necesară preluarea felului de exprimare plastică al altui pictor?

Un început promițător

Expoziția de grup a tineretului, deschisă la 23 octombrie, este prima manifestare de acest gen a Filialei din Cluj a Uniunii Artiștilor Plastici. La inițiativa tineretului, conducerea filialei a luat hotărîrea de a organiza această expoziție, considerînd că prezentarea în ansamblu a lucrărilor artiștilor tineri va crea premisele unei analize mai profunde a muncii tinerei generații de artiști, a problemelor care o preocupă și a rezultatelor dobîndite. Aceste elemente pot fi mai just apreciate într-o asemenea manifestare, decît într-o expoziție în care tineretul participă alături de artiști maturi, creatori al căror profil artistic este deacum conturat.

Tinerii artiști au înțeles importanța acestei manifestări, pregătindu-se timp de cîteva luni și prezentîndu-se în număr relativ mare.

Concluziile pe marginea acestei manifestări sînt semnificative. Majoritatea tinerilor artiști, ca de exemplu Mircea Bălău, Gheorghe Codrea, Margareta Nemeș, Veress Pàl, Mircea Vremir și alții, abordează o tematică de actualitate, încercînd să reprezinte în mod realist fenomenele vieții de astăzi. O latură pozitivă a expoziției este și aceea că multe dintre peisajele prezentate poartă pecetea zilelor noastre.

De asemenea, se remarcă în pictură căutări în vederea adîncirii măiestriei artistice.

Astfel, Iutta Pallos se preocupă de căutarea unor noi mijloace compoziționale; totuși personajele din lucrarea sa pe tema mutării într-o locuință nouă mai poartă încă o notă de stîngăcie în plasarea și tratarea lor.

Pe de altă parte, unele lucrări, deși interesante ca subiect, sînt lipsite de tensiune interioară, de dinamism. Concludentă în acest sens este compoziția lui Mircea Vremir, intitulată « Colectiviștii ». Mijloacele folosite de artist nu concurează la crearea unei opere convingătoare, atît din cauza structurii compoziționale a lucrării, personajele fiind statice, lipsite de dinamism, cît și din cauza faptului că Mircea Vremir, în căutarea unei tipizări a eroilor săi, alunecă spre uniformizarea figurilor.

Expoziția mai ridică o serie de probleme care trebuiesc supuse unei analize serioase. Este vorba, în primul rînd, de un fenomen care se remarcă în creația tinerilor artiști, și anume că mulți tineri creatori nu reușesc încă să desprindă din realitate elementul nou, elementul esențial. Ei continuă să se lase atrași de pitorescul unui motiv complet nesemnificativ, neglijînd aspectele majore ale lumii înconjurătoare.

Tînărul pictor Paul Sima a fost în Dobrogea, prima regiune a țării noastre complet colectivizată, loc în care se împletesc tumultuos toate transformările revoluționare înfăptuite în anii puterii populare. Totuși, el a expus, printre altele, o lucrare intitulată « Constanța », care reprezintă un grup de acoperișuri și pereți ai unor căsuțe dărăpănate.

Un alt exemplu de acest gen îl constituie și Tóth László. Căutările unor mijloace noi picturale constituie o condiție esențială în activitatea unui artist. Dar Tóth László se mărginește numai la aceste căutări strict limitate, de ordin pictural. Grădina din Onești, obiectul lucrării sale, nu este un element caracteristic pentru Onești, tînăr centru industrial modern, în plină dezvoltare.

Tot așa, peisajele lui Kusztos Ladislau, închistat de o bucată de vreme într-un anumit intimism, deși nu lipsite de sensibilitate, ne vorbesc de aspecte nesemnificative.

Tinerii sculptori, de asemenea, prezintă o serie de lucrări care suscită probleme.

Lucrarea lui Vid Tîrnovan, « Cazangiu », se remarcă prin căutarea de noi și originale forme compoziționale, pentru exprimarea cît mai veridică a noului. Încă odată s-a demonstrat ce fructuoase pot fi căutările de noi mijloace, atunci cînd aceste căutări decurg organic din conținut.

Sculptorul Sàndor Pușkàș, deși a realizat un portret interesant atît ca realizare plastică, cît și ca expresie, în compoziția intitulată «Partizana în Deltă », nu izbutește să redea în suficientă măsură conținutul. Privită dintr-un punct de unde nu se vede pistolul automat, tînăra partizană poate fi confundată cu o sportivă care se întoarce victorioasă de la o competiție de vîslit.

Grafica din expoziție este mai temeinic axată pe actualitate. Mircea Bălău prezintă o serie de linogravuri cu compoziții armonios ritmate, dinamice, expresive.

Lucrările de grafică ale Vioricăi Cristea sînt tratate aproape monumental, dar graficiana trebuie să-și îmbunătățească calitatea desenului.

Vizitatorul care intră în expoziția tineretului este izbit de faptul că unul dintre aspectele atît de caracteristice ale Clujului — nenumăratele șantiere de construcții care schimbă fața orașului — lipsește aproape cu desăvîrșire din tematica expoziției.

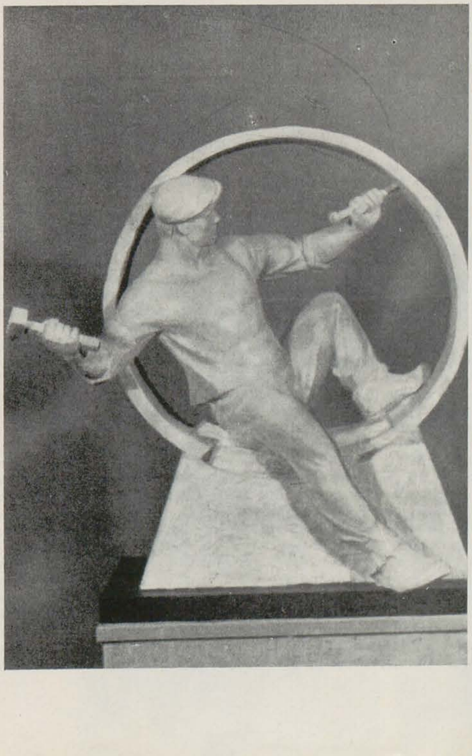
În general, aspectele vieții sînt tratate de către tinerii artiști de multe ori numai din exterior, superficial, fără aprofundarea caracterelor umane.

Expoziția aceasta trebuie considerată doar ca un început, cu toate deficiențele inerente începutului, dar despre care putem totuși spune că este promițător. Pentru o mai justă îndrumare a tinerilor artiști ar fi de dorit să se strîngă mai mult legăturile dintre artiștii tineri și cei cu o experiență mai îndelungată. Pentru aceasta, conducerea Uniunii Artiștilor Plastici — ajutată în mod efectiv prin sugestii venite de la tinerii artiști — va trebui să găsească forme noi și adecuate de activitate.

E. Ditroi și K. Pattantyus

NEMEȘ MARGARETA — Portret de țărancă — *ulei*

TÎRNOVAN VID — Cazangiu — *ghips*



ŞTEFAN SZÖNYI — Bobîlna — pictură murală în tempera de ulei (al secco) de la Casa de cultură maghiară din Bucureşti

«BOBÎLNA»

DE ŞTEFAN SZÖNYI

— Pictură murală în incinta sălii festive a Casei de cultură maghiare din Bucureşti —

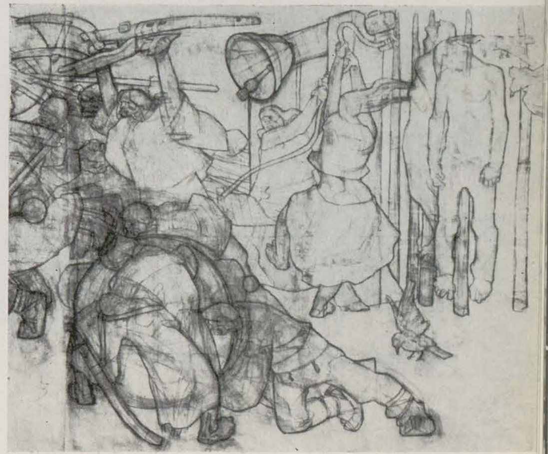
RADU BOGDAN

Executată în 1959, această importantă lucrare a unuia dintre cei mai înzestraţi muralişti ai noştri se înscrie în fruntea realizărilor de artă monumentală apărute după Eliberare. Situată într-un spaţiu impropriu care ne împiedică s-o vedem de la depărtarea potrivită, efectele de monumentalitate şi de puternică desfăşurare dinamică sînt din păcate alterate. Imposibilitatea de a o cuprinde dintr-odată cu privirea dăunează unei juste impresii de ansamblu. Emoţia spectatorului e parcelată, aşa cum parcelată îi parvine şi imaginea. Înainte de a vorbi despre frumoasele ei însuşiri, sîntem dar nevoiţi să subliniem rezultatul nefast la care a dus lipsa de cooperare dintre arhitectul constructor şi artistul decorator, o asemenea pictură neintrînd iniţial în calculele şi prevederile proiectantului clădirii. Abstracţie făcînd de acest neajuns — din care trebuie trase toate concluziile pentru viitor — ne propunem să analizăm calităţile unei opere remarcabile prin expresivitatea limbajului ei.

Cine cunoaşte metoda de lucru a lui Szönyi, ştie cu cîtă conştiinciozitate îşi realizează artistul lucrările. De la primele schiţe de compoziţie şi pînă la ultimul detaliu al versiunii definitive, tctul este studiat, cîntărit, coordonat şi supus unei unităţi de concepţie. În cazul « Bobîlnei », la baza rezultatului final — care încununează eforturile unui an de activitate — au stat cîteva sute de imagini pregătitoare şi, de fiecare dată, punctul de plecare l-a constituit confruntarea pictorului cu realitatea. Ar putea să mire această invocare a realităţii în exemplul unei opere predominant imaginative, ce purcede de la un fapt istoric petrecut cu cinci veacuri în urmă, consemnat în cronicile timpului fără descrieri de amănunt şi fără indicaţii capabile să ducă la reconstituiri precise. Vrem însă să subliniem nu concordanţa dintre episod şi reprezentarea lui — concordanţă pe care în linii mari artistul a respectat-o documentîndu-se scrupulos — ci veridicitatea acestei reprezentări în raport cu conţinutul ce tinde să-l promoveze. Ne interesează mai puţin ilustrarea efectivă a evenimentului: importantă e *semnificarea* lui prin intermediul unei sinteze, al unei sugestii plastice, al unei expresii de stil convingătoare şi emoţionante, în măsură să reflecte cu autenticitate *esenţa* întîmplărilor. Ceea ce consacră valoare emoţională picturii de faţă este în primul rînd dinamica ei compoziţională, care traduce printr-o admirabilă ritmare a maselor şi a liniilor de contur ideea zbuciumului, a încleştării, a deplasării vertiginoase, penetrante, provocată de revoltă şi elan. Or, acest rezultat Szönyi l-a atins studiind « pe viu » două elemente hotărîtoare pentru forţa comunicativă a întregii lucrări: expresia şi mişcarea figurilor. Aici ni se pare a fi principalul punct de contact al artistului cu ceea ce putem numi realitate.

Evident, imaginea a fost concepută mai întîi în ansamblul ei. Conflictului — dramei propriu zise — i-au fost căutate echivalentele grafice, corespondenţele de ritm, de dinamică propulsoare, considerate organic. Ideea se cerea de la început exprimată în elementele ei compoziţionale diriguitoare, tinzîndu-se paralel la obţinerea acelui echilibru care singur era capabil să asigure unitatea şi armonia întregului. Dacă urmărim schiţele de compoziţie care s-au succedat pînă la închegarea versiunii ultime (prea numeroase spre a putea fi reproduse aici) rămînem impresionaţi de simţul sigur cu care Szönyi a apreciat — de-a lungul diferitelor faze evolutive — importanţa şi semnificaţia fiecărei suprafeţe, a fiecărui unghi, de judiciozitatea cu care au fost cumpănite înclinaţiile şi direcţiile liniilor şi calculată « retorica » lor. Soluţia finală este consecinţa a nenumărate tatonări, îndreptări, confruntări de variante, dar niciodată — şi menţionăm aceasta ca un merit deosebit — judecata critică a artistului

ŞTEFAN SZÖNYI — Carton pentru « Bobîlna » (detaliu dreapta)

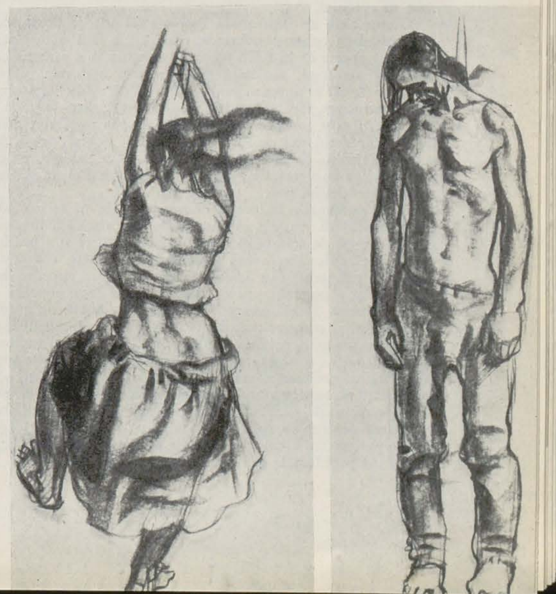


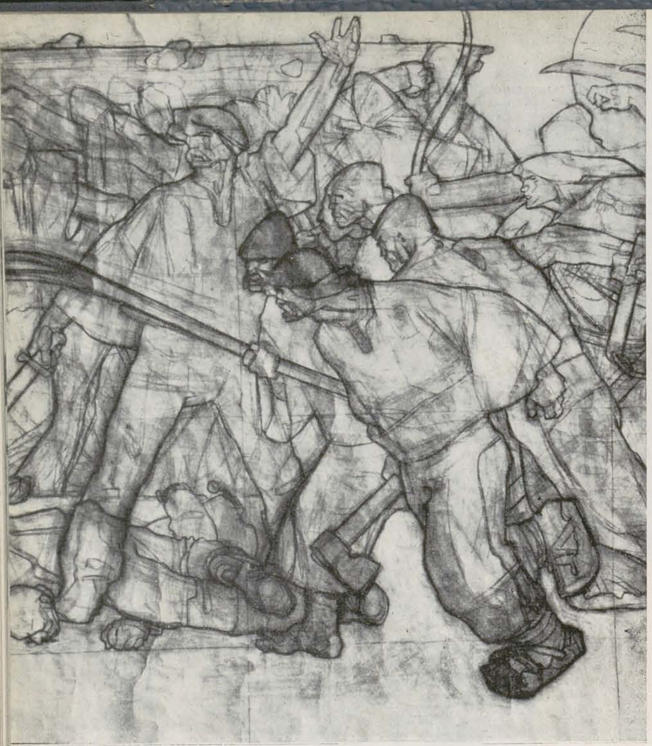
nu s-a îndepărtat de la specificul limbajului plastic care presupune linie, formă şi ritm. E ceea ce face ca în lucrarea lui Szönyi să nu prepondereze anecdoticul, ilustraţia ieftină, ci expresivitatea elementelor amintite mai sus.

Revenind la ceea ce defineam ca principal punct de tangenţă al pictorului cu realitatea, observăm că expresia şi mişcarea figurilor, puternic accentuată prin exagerări ale formei şi îngroşări de contur, implică sinteza fidelă a unor detalii ce respectă cu rigoare natura. Desigur — aşa cum se poate vedea din desenele alăturat reproduse — artistul *interpretează* chiar şi în simplele schiţe de studiu. Ele nu ţintesc să-l familiarizeze cu modelul, ci îl ajută să imprime formelor un caracter, să introducă figurile în rol. Putem folosi aici, fără teama unei nepotriviri, termenul de regie. Fără a cădea în teatralism şi fără a uita că e pictor, Szönyi se dovedeşte un excelent regizor al faptului dramatic căruia — plastic şi compoziţional — ştie să-i potenţeze tensiunea.

Fiecare detaliu al lucrării merită o atenţie deosebită şi deşi ne vom mărgini la exemplul figurilor din dreapta compoziţiei — unde, alăturat, de la schiţă la ansamblu, se poate urmări foarte clar ideea pictorului — cititorul va înţelege că observaţiile noastre comportă o valabilitate mai generală. Constatăm că de la o viziune spaţială a formelor — exprimată nu numai prin conturul apăsat, continuu, şi aproape « decupat », ci şi prin pronunţatele contraste de umbră şi lumină — artistul tinde spre o viziune bidimensională, mai adecvată unei soluţii decorative. Că acest decorativ nu e înţeles în sine ci subordonat unei semnificaţii ideologice, defineşte una din calităţile majore ale artei lui Szönyi. De aici şi importanţa acordată liniei a cărei expresivitate, indisolubil raportată la conţinut, vizează cu precădere intelectul. Nicicînd această expresivitate

ŞTEFAN SZÖNYI — Schiţe în cărbune pentru « Bobîlna »





ŞTEFAN SZÖNYI — Carton pentru « Bobilna » (detaliu de mijloc)

nu e urmărită în afara unui sens profund uman. Umanul însă se împletește strîns, aici, cu elementul de protest și de acțiune. Nimic melodramatic sau sentimental. Bărbatul tras în țeapă, femeia care trage clopotele cu părul fluturînd ca o văpaie incendiară, personajul central care îndeamnă oamenii la luptă (este vorba de Budai Nagy Antal, conducătorul răscoalei), nobilul gata să se prăbușească cu calul sub loviturile îndîrjite ale țăranilor, toate aceste figuri sînt imaginate cu un emoționant simț al epicului.

Compoziția se desfășoară într-un fel atît de firesc, cu atît de judicios calculate contraponderi de ritm, încît fără o mai atentă cercetare nu-ți dai seama că în fond pictorul a recurs la o schemă compozițională îndelung meditată, analizată pînă în cele mai mici detalii. Principiul care l-a călăuzit ar putea să sune astfel: « Prin elemente puține la maximum de expresivitate, fără repetiție ». Într-adevăr, dacă de pildă privim grupul de oameni care se abat cu necruțare asupra nobilului călare, observăm lesne că în fond aici nu intervin mai mult de trei, patru, figuri; cu toate acestea impresia de vălmășag, de tumult, de încordare, pe care ți-o crează imaginea, se împletește cu iluzia unei multitudini de personaje. Sugestia masei este desăvîrșită.

Dacă elementele liniare și compoziționale ni se par admirabil rezolvate, în schimb credem că tonalitatea coloristică a lucrării e mai puțin izbutită. Față de agitata dinamică a compoziției și a liniilor, potențialul expresiv al culorii se cerea și el accentuat. Este adevărat că exigențele decorativului impuneau o soluție cromatică fără violențe de ton ce riscau să « spargă » peretele, totuși culorile sînt prea potolite și temperanța aceasta creiază o notă discrepantă în raport cu atît de pronunțata vigoare a desenului și compoziției. Poate că (fără a fi singurul) este și acesta un motiv pentru care, privind lucrarea lui Szönyi avem impresia că viziunea artistului putea fi mai temerară. Revenind la atributele precumpănitoare ale imaginii trebuie să recunoaștem că ea depșeăște simțitor nivelul majorității picturilor murale care au precedat-o, create în ultimii ani. Deosebit de resursele particulare ale lui Szönyi și de maturitatea lui artistică, aici joacă desigur un rol și metoda sa de lucru asupra căreia am insistat la început, metodă caracterizată de acea exemplară seriozitate în modul de a pune problemele și a le căuta soluția.

MONUMENTUL

VASILE DRĂGUȚ

De cîțiva ani au devenit curente știrile care anunță dezveliri de monumente într-un oraș sau altul al patriei noastre. Menite să întregească ansamblurile urbanistice cu opere valoroase de sculptură, aceste monumente sînt în primul rînd transpunerea în piatră și bronz a mărețelor năzuințe ale epocii noastre, sînt o expresie a caldelor sentimente de recunoștință pentru marii conducători ai clasei muncitoare, pentru toți aceia care s-au jertfit în lupta cu nedreptatea vechilor orînduiri sociale, în lupta pentru libertate și progres.

Dintre realizările mai importante ale acestei acțiuni, trebuie să amintim monumentul « 1907 » de la Buzău, operă a maestrului Cornel Medrea — Monumentul « Ostașului Romîn » de la București, semnat de colectivul Zoe Băicoianu, Marius Butunoiu, I. Dămăceanu, T. N. Ionescu și Monumentul « V. I. Lenin » din Piața Casei Scînteii, avînd partea de sculptură realizată de maestrul Boris Caragea și cea de arhitectură proiectată de arhitectul Horia Maicu. Ar mai trebui amintite monu-

GAVRIL COVALSCHI — Monumentul «Ostașului Romîn» — *ghips*

«OSTAŞULUI ROMÎN»

Piaţa Avram Iancu din Arad şi Monumentul «Ostaşului Romîn» (bronz), opera sculptorului Gavril Covalschi

mentele « Ostaşului Romîn » de la Oradea şi Baia Mare, realizate de Iulia Oniţă şi respectiv, Andrei Ostap, monumentul « 1907 » de la Piteşti semnat de Veturia Ilica, monumentul « Farcaş şi Ianoş Bolyai » din Tg. Mureş, de Şt. Csorvassy şi Martin Izsak. Lista nu se încheie aici, dar nu despre o recapitulare a realizărilor este vorba acum.

În cadrul acestei acţiuni un capitol deosebit de important îl constituie seria de monumente închinate « Ostaşului Romîn » prin al cărui legendar eroism armatele hitleriste cotropitoare au primit nimicitoare lovituri.

Inaugurată în 1957, la Bucureşti, odată cu ridicarea în faţa Academiei Militare a Monumentului « Eroilor Patriei », seriei acestor monumente i s-a adăugat o nouă realizare. De curînd, în centrul oraşului Arad, se înalţă ampla siluetă a monumentului « Ostaşului Romîn », realizat de sculptorul Gavril Covalschi.

Acţiunea de ridicare a monumentelor dedicate « Ostaşului Romîn » constituie un important capitol din istoria sculpturii romîneşti, interesant, în special, pentru varietatea de soluţii şi moduri de expresie, argumente deopotrivă în favoarea bogatelor resurse ale artei realist-socialiste.

Sculptorii s-au aflat în faţa unor probleme dificile, impuse atît de grandoarea simbolului, pe care trebuiau să-l reprezinte în marmură sau bronz cît şi de programul arhitectonic deosebit de complex în cazul fiecărui monument în parte.

Ar fi desigur utilă o discuţie asupra tuturor modurilor în care au fost soluţionate, de la caz la caz, atît problemele exprimării conţinutului atît de complex al monumentului, cît şi problemele armonizării lui în cadrul arhitectonic existent.

În cele ce urmează vom limita discuţia la un singur monument, ultima realizare din seria amintită.

Monumentul « Ostaşului Romîn » de la Arad, realizat de sculptorul Gavril Covalschi, inaugurat în toamna acestui an, se ridică pe magistrala est-vest a oraşului, în mijlocul Pieţii Avram Iancu.

Din capul locului artistul s-a aflat în faţa unor sarcini complexe, impuse de cadrul arhitectonic şi urbanistic al pieţii, ale cărui condiţii specifice aveau să fie determinate în compoziţia generală a monumentului.

Avînd o dispoziţie dreptunghiulară, dominată de clădirea Teatrului Naţional, situată pe latura de vest, cu celelalte trei părţi încadrate cu construcţii de stiluri diferite, piaţa Avram Iancu din Arad are o ambianţă arhitectonică eteroclită, cu care era dificil de acordat un monument. Trebuie subliniat, totodată, faptul că circulaţia se face în mod obişnuit pe laturile lungi, fapt care anulează orice efect de perspectivă axială, monumentul central fiind situat lateral în raport cu direcţiile de acces. O asemenea situaţie impune o tratare circulară a monumentului, fără unghiuri moarte, fiecărei căi de acces trebuind să i se ofere un aspect deopotrivă de semnificativ, cu o corespunzătoare tratare a volumelor.

Artistul a ţinut seama de caracteristicile cadrului, realizînd o compoziţie cu patru figuri, a căror dispunere în spaţiu a valorificat toate laturile monumentului, grupul statuar fiind astfel un veritabil « ronde bosse ».

În acelaşi timp, înţelegînd că nu putea fi vorba despre un acord stilistic cu arhitectura edificiilor care mărginesc piaţa — un amestec de baroc provincial tîrziu, secession şi modern — sculptorul a folosit o tratare simplă, în mase compacte, cu o modenatură puternică şi reţinută în acelaşi timp.

Tratat astfel, monumentul devine un punct de sprijin, o trăsătură de unire în cadrul arhitectonic al pieţii Avram Iancu al cărei centru de greutate devine.

Conceput cu jocuri de nivele, monumentul are în partea centrală — mai ridicată — un ostaş în atitudine de strajă, imagine sintetică, definind armata populară de azi care apără cuceririle revoluţionare ale poporului nostru. Pe flancuri se află doi ostaşi în atitudini de năvalnic avînt, aluzie la eroismul cu care armatele romîne au luptat împotriva cotropitorilor hitlerişti, pe care i-au alungat de pe teritoriul patriei. În spatele figurii centrale, se află o tînără ţărancă, cu braţele încărcate de lauri, prinos adus eroicilor ostaşi romîni eliberatori.

Acest grupaj complex de personaje, fiecare avînd o semnificaţie precisă în cadrul programului ideologic al lucrării, a ridicat în faţa artistului dificultăţi deosebite de organizare. Privit în ansamblu, monumentul « stă », are, cu alte cuvinte, o construcţie solidă, realizînd în cadrul pieţii un centru de gravitate necesar, în jurul căruia clădirile de perimetru se circumscriu cu subordonare.

Soclul masiv, din trahit de Deva, amplu tratat, este un rezultat al colaborării dintre sculptor şi arhitectul Cristea Milos.

O analiză mai atentă a monumentului descoperă însă şi unele scăpări de care este bine să se ţină seama pentru a se evita eventuala lor repetare.

Se remarcă în primul rînd contrastul între statica masivă a figurii centrale şi impetuozitatea mişcării figurilor laterale, manifestîndu-se astfel în compoziţie două linii de forţă care nu se echilibrează, nu se susţin reciproc, deşi artistul a respectat înscrierea lor în masa comună a grupului.

Alăturarea unor momente diferite în cadrul aceluiaşi monument, este folosită adesea în sculptură, dar între ele intervin pauze care fac imposibile confuziile.

Totodată, trebuie notată diferenţa de scară dintre figura centrală şi figurile laterale, care sînt cu aproape o treime mai înalte. (Ca înălţime relativă în cadrul monumentului, figurile sînt identice, dar ţinînd seama de faptul că ostaşii de pe flancuri sînt într-o poziţie desfăşurată, apare evidentă diferenţa mult prea mare a înălţimilor absolute). Este o scăpare desigur, dar care împietează asupra echilibrului final al compoziţiei. Destul de arbitrară este şi aşezarea ţărăncii, legată de grup prin sensul ideologic şi prin tratarea volumului, nu însă şi prin relaţia compoziţională a gestului său, oarecum izolat.

Bine structurat ca masă generală, înscriindu-se cu monumentalitate în spaţiu, amplitudinea compoziţiei exprimînd în mod corespunzător ideea de bază a monumentului, monumentul « Ostaşului Romîn » de la Arad suferă deci prin unele rezolvări de detaliu.

Urmărind procesul de creaţie de la prima machetă pînă la monumentul definitiv, este evident că artistul a reuşit să aducă operei sale o serie de îmbunătăţiri de compoziţie şi de modelaj, aducînd totodată clarificări în programul ideologic, eliminînd o serie de formulări confuze.

Modelajul suprafeţelor a cîştigat de asemenea, a devenit mai cald, mai expresiv. Au rămas totuşi unele zone tratate oarecum convenţional (faldurile mantalelor, de exemplu), după cum zonele de racordare, în partea din spate, nu sînt suficient de studiate.

Considerat în contextul celorlalte monumente cu aceeaşi temă ridicate pînă în prezent, monumentul « Ostaşului Romîn » de la Arad constituie o realizare importantă, fiind în acelaşi timp o încununare a eforturilor sculptorului Gavril Covalschi pe drumul afirmării personalităţii sale artistice.

Interesant, prin problemele pe care le ridică, monumentul de la Arad oferă o bună bază de discuţie privind atît sarcinile integrării unui monument de sculptură în cadrul arhitectonic, cît şi unitatea artistică dintre program şi realizare.

Astăzi, cînd problemele dezvoltării artelor monumentale sînt de o acută actualitate, cînd se pune cu toată gravitatea sarcina realizării unei sinteze de nivel superior a tuturor artelor aferente arhitecturii şi ansamblurilor urbanistice, o asemenea discuţie este utilă cu deosebire.

Aspect din Expoziţia de artă plastică romînească de la Berlin (R. D. G.

ARTA PLASTICĂ DIN R.P.R. PESTE HOTARE

Expoziţiile de artă plastică reprezintă unul dintre cele mai eficace mijloace de cunoaştere şi preţuire reciprocă între popoare. O expoziţie de artă aduce nenumărate imagini, nepreţuite posibilităţi pentru a cunoaşte o altă ţară, o altă cultură. Cîte lucrări de valoare trimitem peste hotare, atîtea ferestre deschidem oamenilor din aceste ţări spre întinderile pămîntului romînesc, unde milioanele de oameni ai muncii crează noi drumuri vieţii, schimbă însăşi înfăţişarea naturii. Ferestre deschise spre cultura şi arta noastră, spre sufletul poporului nostru cu felul său propriu de a gîndi şi simţi.

Anul acesta numărul expoziţiilor de artă plastică romînească peste hotare a crescut în mare măsură, după cum a crescut şi importanţa lor prin valoarea operelor trimise. Experienţa acumulată în ultimii ani a dus la elaborarea unei mai juste politici de popularizare a artei plastice din R.P.R. peste hotare, la o orientare şi organizare mai corespunzătoare a acestei activităţi.

În anul 1959 s-au trimis peste hotare 12 expoziţii de artă plastică din R.P.R., în anul 1960 au fost organizate 18 manifestări reprezentînd arta plastică clasică şi contemporană (pictură, sculptură şi grafică—afişe, caricaturi, ilustraţii de carte, gravură şi grafică de şevalet).

În alcătuirea profilului fiecărei expoziţii s-a avut în vedere o folosire judicioasă a patrimoniului nostru artistic cum şi reliefarea caracterelor specifice procesului dezvoltării mişcării artistice din ţara noastră, pentru toate perioadele, domeniile şi personalităţile prezentate.

Popularizarea artei romîneşti peste hotare a fost cunoscută prin prezentări diferite. Astfel s-au organizat expoziţii axate pe anumite genuri ale artei plastice: sculptură în U.R.S.S., afişe în R. P. Chineză, peisaje în Finlanda, gravură contemporană la Veneţia etc. Asemenea manifestări au fost şi sînt necesare în ţările sau în oraşele unde creaţia artiştilor din R.P.R. este în general cunoscută, trimiterea lucrărilor dintr-un singur domeniu completînd cunoaşterea tendinţelor şi personalităţilor reprezentative pentru mişcarea noastră artistică actuală, cunoaştere dobîndită anterior, cu ocazia unor expoziţii generale. În acest scop au fost organizate şi expoziţii personale, ca aceea a pictorului *Covaliu Brăduţ* la Budapesta.

Alte expoziţii au avut un caracter complex, urmărind să contureze evoluţia artei noastre pe o anumită perioadă de timp. De pildă în R.A.U., la Cairo şi Alexandria, s-a deschis o expoziţie de pictură, grafică şi sculptură contemporană din R.P.R., cu lucrări recente.

De asemenea, în cursul acestui an s-a organizat o expoziţie de artă plastică, clasică şi contemporană din R.P.R. cu caracter itinerant, la Bratislava, Praga, Berlin.

Pînă nu de mult se punea accentul pe trimiterea artei populare. Există considerente suficiente ca arta populară, prin valorile sale originale, să fie prezentată în străinătate, dar într-o proporţie justă în contextul artei noastre vechi şi în special al celei noi, contemporane.

La Leningrad s-a organizat în luna septembrie — urmînd apoi să se deschidă şi la Moscova — o expoziţie de sculptură contemporană şi desene ale sculptorilor. Majoritatea lucrărilor sînt prezentate pentru prima dată publicului sovietic. Interesul expoziţiei a crescut prin desenele prezentate, studii de atelier ale sculptorilor *Ion Irimescu*, *Mac Constantinescu*, *Ion Vlad*, *Zoe Băicoianu*, *Artur Vetro* şi alţii.

Expoziţia de artă clasică şi contemporană (pictură, grafică şi sculptură etc.) din R.P.R., organizată în R. S. Cehoslovacă şi R. D. Germană, reprezintă cea mai importantă manifestare, în raport cu cele precedente trimise peste hotare. Ea cuprinde un număr mare de opere ale clasicilor, ale celor mai de seamă artişti din prima jumătate a acestui veac, incluzînd şi pe cei mai valoroşi creatori contemporani, făuritorii realismului socialist în mişcarea noastră artistică.

Expoziţia şi-a început itinerariul său european la Bratislava. Publicul din Bratislava, Praga şi Berlin a avut prilejul să cunoască sau să se reîntîlnească cu operele lui *Nicolae Grigorescu* şi *Ion Andreescu*, cu florile lui *Şt. Luchian* sau cu arta militantă a lui *Octav Băncilă*, cu grafica satirică, realizată cu decenii în urmă de *I. Iser*, *N. Tonitza* şi *Camil Ressu*.

Au fost expuse lucrări ale acelor artişti care au reprezentat cu cinste arta plastică romînească în primele decenii ale secolului al XX-lea, precum şi în perioada dintre cele două războaie mondiale: *Gh. Petraşcu*, *Th. Pallady*, *Francisc Şirato*, *Ştefan Dimitrescu*, *Constantin Brâncuşi*, *D. Paciurea* şi alţii. Majoritatea lucrărilor reprezentau însă arta contemporană din R.P.R., realizările ei în lumina evoluţiei pe drumul realismului socialist.

În cuvîntările oficiale, în discuţiile cu criticii şi cu artiştii din R. S. Cehoslovacă expoziţia noastră a fost apreciată ca un schimb de experienţă preţios pentru promovarea artei realismului socialist. S-a relevat ca deosebit de pozitivă gravura contemporană romînească, prin atitudinea militantă şi legătura ei cu actualitatea, prin valoarea şi originalitatea personalităţii artiştilor. Expoziţia, prin cele 275 de lucrări cuprinse, a pus în valoare elementele caracteristice dezvoltării artelor plastice în ţara noastră de-a lungul unei perioade de o sută de ani.

Festivitatea deschiderii oficiale a expoziţiei la Bratislava a fost completată cu un program artistic.

La Berlin expoziţia s-a bucurat de o bună prezentare în « Pavilionul Artei ». Cartea de impresii a consemnat numeroase aprecieri favorabile, nu numai din partea berlinezilor, dar şi din partea a numeroşi vizitatori străini. În paginile acesteia se pot citi:

« *Expoziţia romînă de artă m-a impresionat nespus de mult. Unele picturi sînt atît de viu colorate încît te inveselesc. Transmit multă consideraţie artiştilor romîni şi salutări poporului frate romîn* » (A. Vogl).

ȘTEFAN CONSTANTINESCU și JULES PERAHIM. Panou monumental în mozaic de faianță (1960) 3 m. × 8 m.

Lucrare dăruită de către Republica Populară Romînă « Casei Drepturilor intelectuale » din Geneva, construită de Birourile Internaționale Reunite ale Uniunii Internaționale pentru protecția proprietății industriale.

Panoul se află montat în holul central al instituției.

Sau: « *Fericită țară, această Romînie, ai cărei artiști, în trecut și azi, au mers și merg în pas cu poporul. Mulțumesc organizatorilor expoziției că am putut vedea acest lucru* » (Hegenman — Leipzig).

Păreri din alte țări au specificat:

« *O expoziție foarte interesantă* » (John Giseger, Oregon — S.U.A.) ... « *Foarte frumos. Nimic de zis. Interesant și foarte frumos* » (Christian Wandhal — Suedia)... « *Îmi trezește dorința de a călători prin Romînia* » (Berne Trenk — New York).

În « Sonntag » din 17 iulie a.c., în articolul « Lumină proiectată asupra reprezentării omului », Erika Neuman scrie:

« *Aproape 100 de ani de dezvoltare artistică cuprinde actuala expoziție (Pavilionul Artei din ,,Unter den Linden''). Această expoziție oglindește tradiția care stă la baza actualei creații artistice în Romînia și felul în care se străduiesc artiștii să redea în artă sarcinile legate de construcția socialismului. Ei ne prezintă șantiere și uzine, datorită lor intuim transformările care s-au petrecut la sate, ne familiarizăm cu peisajul romînesc și admirăm naturile moarte. Motivele plastice sînt variate ca și viața, iar în mijlocul lor stă omul.*

Ceea ce caracterizează multe dintre aceste portrete și tablouri de interior de o factură specială, este extraordinara bogăție a mijloacelor de exprimare folosite.

Alături de acestea găsim și concretizările unor concepții artistice care au suferit înrîurirea impresionismului tardiv burghez. ,,Pitorescul'' este considerat mai important ca adîncirea psihologică, ceea ce împiedică o pătrundere și înțelegere a problemelor omului, stînjenește cuprinderea unei arii mai mari de frămîntări sociale. Apar aici unele probleme de creație pe care le întîlnim și la artiștii noștri, sau mai bine zis la unii dintre ei. Există însă în expoziție o serie de pînze în care se vede că artistul este pătruns de realitatea pe care o trăiește și că viața nouă l-a ajutat să rezolve și anumite probleme de creație ».

Pentru adîncirea cunoașterii creatorilor și artei noastre de către publicul din alte țări, expozițiile personale sau de grup au un rol important. Prin prezentarea amplă a unor artiști se ajunge la o mai bună caracterizare a acestora și, prin ei, a aspectelor fundamentale din arta romînească nouă.

Astfel a atras atenția expoziția pictorului *Brăduț Covaliu*, deschisă la Budapesta în sălile « Mucsarnok », în luna octombrie. Succesul obținut a fost marcat prin afluența de vizitatori și numeroasele cronici favorabile apărute în presa ungară.

Murany Kovacs Endy scria în ziarul « Nepszabadsag » din 19 octombrie: ...« *Acest pictor de 36 de ani vădește plenitudinea forței sale creatoare, mai ales în acele peisaje în care ne înfățișează aspectele noi ale patriei sale, cele ale muncii pentru construirea socialismului. Totodată el este sensibil față de frumusețile peisajului romînesc redat prin culori mate, reținute și totuși luminoase, printr-o putere de simplificare, putere care evocă pregnant amploarea priveliștilor, satelor și construcțiilor din regiunea Dobrogei.*

Deși folosește un mod sintetic de prezentare, peisajele cu căsuțe vechi din București sau frumusețile folclorice deosebite cuceresc inima și ochii.

Pictura lui Covaliu se aprinde și devine într-adevăr incandescentă, atunci cînd ne conduce pe scena eroică a transformărilor naturii de către omul de astăzi, cînd ne prezintă perspectiva monumentală a construcției de la Bicaz sau turnurile sondelor din regiunea petroliferă »...

Astfel de aprecieri, ca și cele afirmate în cuvîntul de deschidere de către criticul de artă Nora Arady, directoarea Artelor Plastice din Ministerul Culturii din R. P. Ungară, confirmă că, după expozițiile personale ale lui *Alexandru Ciucurencu, Paul Erdös* și *Florica Cordescu*, deschise în ultimii doi ani la Budapesta, prezentarea lui *Brăduț Covaliu* a fost o nouă contribuție la cunoașterea reciprocă a culturii și artei țărilor prietene.

Expoziții importante au fost deschise în cursul anului 1960 și la Veneția, Helsinki, Toronto și Cairo.

Între 5 aprilie și 29 mai a fost deschisă la Royal Ontario Museum din Toronto (Canada) expoziția « *Arta afișului în lumea întreagă* ». Între lucrările expuse au fost și 11 afișe semnate de artiști din R.P.R. Directorul muzeului, John Hillen, se exprima astfel, într-o scrisoare trimisă la noi în țară: « *Îmi pare bine că am prilejul să vă scriu că expoziția de afișe la care ați contribuit în mod atît de generos a fost deschisă cu mare succes la Toronto.*

Influența acestei expoziții asupra artiștilor, graficienilor și tipografilor va fi mare. Niciodată pînă acum n-a primit vre-o expoziție organizată în acest muzeu o apreciere atît de entuziastă. Din partea criticilor vă mulțumesc din nou pentru contribuția dvs. la o expoziție care va contribui la dezvoltarea artei grafice din Canada ».

ION VLAD — Portret de copil — *tuș*

ZOE BĂICOIANU — Femeie cu lopată — *tuș și acuarelă*

De la 18 iunie la 16 octombrie a avut loc la Veneția a XXX-a Expoziție Bienală de artă plastică în cadrul căreia țara noastră a participat cu expoziția retrospectivă *Gh. Petrașcu* (40 de pînze) și Expoziția « Gravura contemporană din R.P.R. » (20 de artiști cu cca. 100 de lucrări). De asemenea, lucrări aflate în țara noastră au fost incluse în expoziția comemorativă *C. Brâncuși*, organizată sub egida unui comitet internațional.

O altă manifestare de amploare a fost expoziția de artă plastică contemporană din R.P.R., deschisă la Cairo în luna noiembrie; a mai fost organizată o expoziție de grafică în Irak; de asemenea, s-au trimis afișe în Danemarca și la Paris (cu ocazia zilei ziarului « l'Humanité ») și lucrări de grafică în Argentina etc.

Cunoașterea artei romînești actuale și prin ea a realităților contemporane de la noi trebuie să se facă însă prin expoziții mult mai ample. Multe aspecte din trecutul și prezentul nostru artistic nu sînt cunoscute încă în suficientă măsură în numeroase țări din Europa și în celelalte continente, ale căror popoare sînt dornice să afle cît mai mult despre noi, să aprecieze la justa valoare spiritul creator al poporului nostru.

Pentru centre artistice de importanță mondială, ca Moscova, Leningrad, Paris, Londra, Roma și altele, ar trebui organizate ansambluri expoziționale ample, larg cuprinzătoare, care să prezinte toate culturile artistice care s-au succedat pe pămîntul romînesc. Pentru aceasta, pilda unor manifestări recente, organizate de U.R.S.S., R. S. Cehoslovacă ori R. P. Bulgaria ne poate servi drept punct de plecare. Așa, de pildă, cea mai importantă prezentare a artei sovietice peste hotare a fost ansamblul operelor de artă plastică expuse la New York, la Expoziția științei, tehnicei și culturii U.R.S.S. De asemenea, U.R.S.S. a prezentat o expoziție la Londra, vizitată de peste 75.000 de persoane. În expoziție au fost cuprinse și opere de artă din perioada prerevoluționară.

În 1956, R. S. Cehoslovacă a organizat la Paris o expoziție cu obiecte și opere de artă, începînd cu perioada neolitică și punînd accentul pe arta medievală și în special pe gotic. Anul acesta, tot la Paris, a fost deschisă expoziția « Bulgaria — 2.500 de ani de artă », care va fi programată în mai multe capitale europene.

În acest spirit de prezentare amplă a tradițiilor artistice se poate găsi un îndrumar pentru o punere reală în valoare și a creațiilor artistice din țara noastră. Noi avem nenumărate valori artistice aparținînd atît trecutului cît și prezentului, care, printr-o judicioasă prezentare peste hotare, pot asigura țării noastre locul de cinste pe care il merită pe plan internațional arta romînească, alături de creația altor popoare.

J. B.

UNELE PROBLEME ALE AFIŞULUI CONTEMPORAN

I. MOLNAR şi GH. COSMA

IOSIF MOLNAR — Expoziţia anuală de grafică — *afiş*

A trecut de mult vremea cînd afişul era o simplă lucrare de artizanat în afara preocupărilor artistice avansate.

Pe lîngă nume celebre ca Toulouse Lautrec, Bonnard, Maiakovski, Käthe Kollwitz, care s-au preocupat în activitatea lor şi de afiş, putem vorbi de adevăraţi clasici ai afişului, ca Chéret, Cassandre, Colin, Mc.Knight Kauffer, Konecsny, Gronowski şi Trepkowski, Alberto Beltram, sau, mai ales, de artişti militanţi ca Moor şi Denis Ivanov, clasici ai afişului sovietic.

Şi la noi au lucrat afişe artişti de renume ca Luchian, Şirato, Vermont; sînt cunoscute numele unora ca Pal (Paleologul), Don, Petre Grant, I. Gesticone, ca şi întreaga generaţie de graficieni care s-au dedicat afişului după eliberare.

În perioada celor 16 ani de după eliberare, afişul nostru a înregistrat progrese însemnate. Pictorii de afişe s-au angajat, alături de marea masă a oamenilor muncii, în măreaţa operă de construcţie a ţării. Axat pe principalele acţiuni ale partidului clasei muncitoare în mobilizarea şi educarea oamenilor muncii, afişul a contribuit din plin la lupta poporului pentru zidirea vieţii noi, pentru transformarea conştiinţelor, pentru formarea omului nou.

De la afişul din trecut, subordonat comenzilor particulare, scopurilor mercantile capitaliste, desconsiderat ca formă de artă, lăsat în cea mai mare parte pe seama unor artişti mediocri, simpli meşteşugari fără orizont, s-a trecut la afişul politic militant, pus în slujba intereselor obşteşti ale poporului.

Afişul a cîştigat funcţii noi datorită înnoirii conţinutului. S-au făcut paşi mari pe linia ieşirii din concepţia meşteşugărească, de limitare a afişului la simplul şoc vizual, gol de conţinut. Tematica afişului s-a îmbogăţit şi lărgit, în pas cu mersul transformărilor revoluţionare.

Înflorirea artei afişului se datoreşte condiţiilor noi de creaţie, însuşirii de către artiştii afişişti a metodei realismului socialist, luptei duse pentru lichidarea confuziilor ideologice şi a manifestărilor de formalism, schematism şi naturalism.

Realizările au fost oglindite an de an în expoziţiile de grafică, în expoziţiile anuale şi în alte expoziţii unde afişul a ocupat un loc important (expoziţiile: « Afiş, carte, ambalaj » — 1956, « Afiş şi caricatură » — 1958).

Afişişti ca Petre Grant, Iosif Cova, Lipa Alămaru, Vincenţiu Grigorescu, Val Munteanu, Ghiţă Popescu, Tiberiu Nicorescu, Radu Dan, Trofim Brînză, Constantin Plăcintă şi alţii au contribuit prin lucrările lor la înţelegerea tot mai avansată a specificului acestei arte, la ridicarea calităţii creaţiei de afişe. Artiştii au început să conceapă afişele în funcţie de rolul lor agitatoric, de larga răspîndire în mase, de amplasarea în aer liber. S-au făcut progrese în ceea ce priveşte calitatea artistică a afişelor; soluţiile plastice au devenit mai ingenioase, cu o grafie în planuri largi, aerate, urmărind realizarea unei armonii între conţinut şi formă.

Prestigiul sporit al afişului nostru s-a vădit şi în expoziţiile de peste hotare. De la primele succese individuale la Festivalurile mondiale ale tineretului, cînd artişti ca Lipa Alămaru, Bardocz Ludovic, Radu Dan şi alţii au obţinut premii şi distincţii, s-a ajuns la succese colective: în 1957, la Trienala din Milano panoul cu cele 16 afişe romîneşti a primit medalia de argint; apoi la Leipzig, în 1959; în 1959—1960 o expoziţie de afişe romîneşti a circulat prin mai multe oraşe ale Italiei. Afişiştii noştri au fost remarcaţi la expoziţia « Pacea lumii », de la Berlin 1959—1960 şi la expoziţia « IMPACT » (Arta afişului din lumea întreagă) de la Toronto-Canada din 1960; la expoziţia de afiş din Danemarca 1960, ca şi la Paris în 1960. Expoziţia de afişe trimisă în China şi alte ţări asiatice a demonstrat că afişul nostru e tot mai solicitat pe plan internaţional.

În afară de aceasta, cei mai cunoscuţi graficieni-afişişti sînt invitaţi să colaboreze cu lucrări la o serie de reviste cunoscute de peste hotare ca: Graphis, Vendre, Gebrauchgraphik, Moderne Publicity şi altele.

La manifestări internaţionale, ca expoziţia de afiş de la Berlin « Pacea lumii » (1960) şi expoziţia de afiş organizată la Paris cu ocazia sărbătoririi ziarului « l'Humanité » (1960), afişiştii noştri, împreună cu alţi artişti din ţările socialiste şi cu artiştii progresişti din alte ţări, au contribuit, prin lucrările lor, la promovarea ideilor progresiste ale epocii noastre, ideea coexistenţei paşnice, a dezarmării generale şi totale, a desfiinţării colonialismului.

★

Succesele din ţară şi de peste hotare ale creatorilor afişişti nu ne împiedică însă să semnalăm unele lacune ale creaţiei noastre în acest domeniu.

Privind în ansamblu creaţia de afişe, sezisăm că apar, totuşi, puţine lucrări consacrate celor mai importante probleme ale vieţii noastre interne, ale construcţiei desfăşurate a socialismului. Dezvoltarea industrializării ţării, socializarea agriculturii, electrificarea, revoluţia culturală, creşterea conştiinţei socialiste în luptă cu rămăşiţele vechii mentalităţi sînt teme care mai aşteaptă o ilustrare în afişe de cel mai înalt nivel.

În ultimul timp, constatăm o împuţinare a afişelor de bună calitate. În expoziţiile organizate în ţară, numărul afişelor a scăzut simţitor. La expoziţia de la « Casa Scînteii », unde am remarcat o reuşită manifestare a afişului politic, s-a observat absenţa unor tineri talentaţi ca Val Munteanu, Radu Dan, Magda Ardeleanu, iar alţi creatori au fost prezenţi numai cu cîte un afiş.

Anul 1960 a fost destul de sărac în afişe noi tipărite. De aceea s-au reeditat cîteva afişe din anul trecut. Din nefericire, afişele retipărite n-au fost cele mai reprezentative nici în 1959.

Reiese, din cele arătate mai sus, că în problema afişului se mai fac unele confuzii, atît de către artişti, cît şi de către unele instituţii care nu ştiu să folosească din plin forţa agitatorică a afişului.

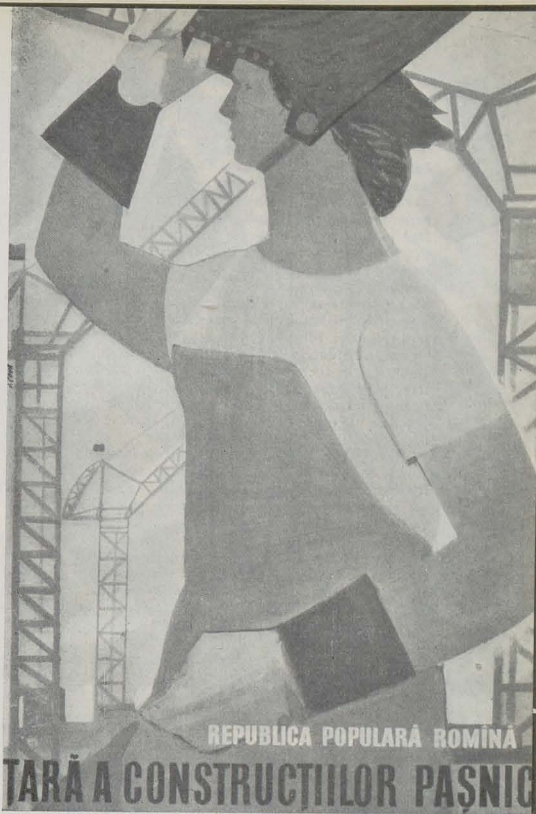
În această situaţie socotim că e necesar să încercăm a dezbate problema înţelegerii specificului afişului şi a rolului său în agitaţia vizuală.

Tangenţial s-a mai discutat şi pînă acum în unele publicaţii despre specificul afişului. De cele mai multe ori însă această problemă a fost tratată expozitiv, fără a se ajunge la o analiză în adîncime.

Folosind forţa de emoţionare a imaginii plastice, afişul este un excelent mijloc de agitaţie vizuală. Destinaţia socială şi conţinutul său ideologic, locul de expunere şi condiţiile de multiplicare tipografică, toate acestea impun afişului un anumit specific, el fiind un gen de artă cu legi proprii de creaţie.

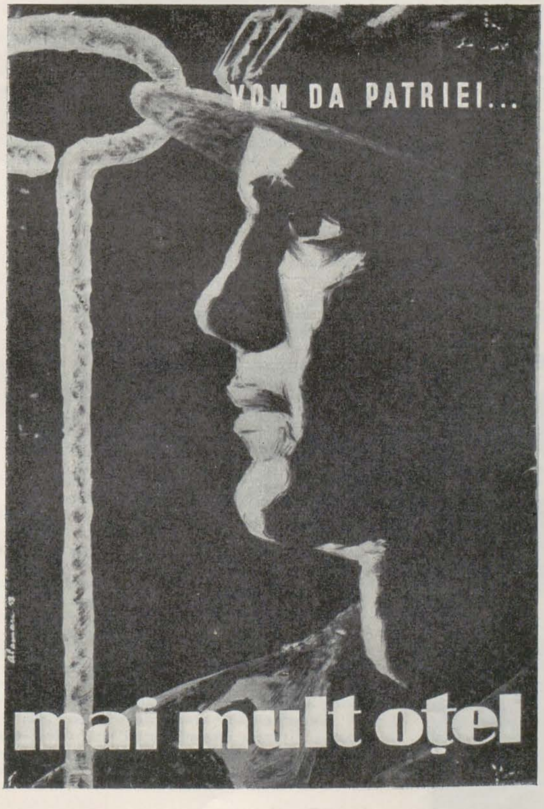
Specificul nu trebuie însă redus la formă, limitat la sfera mijloacelor tehnico-artistice, la probleme de limbaj plastic. Aceasta ar duce implicit la formalism şi naturalism, la o artă fără conţinut, ruptă de viaţă. Specificul este o problemă complexă, care porneşte de la conţinutul şi destinaţia socială a afişului, necesitînd anumite procedee pentru exprimarea plastică a ideii. În principiu, afişul respectă legile fundamentale de creaţie ale tuturor artelor plastice, legile de bază ale compoziţiei, raportul dintre conţinut şi formă, însă, în particular, nu poate fi confundat cu alte genuri de artă plastică. Creaţia de afiş are puncte comune cu celelalte genuri de creaţie plastică (de pildă, observaţia veridică a vieţii, metoda de creaţie), dar, ca fiecare gen de artă plastică, îşi are destinaţia, sarcinile şi mijloacele de expresie specifice.

Distincţia principală derivă din faptul că nu se poate considera afişul ca o anexă a picturii sau a altui gen de artă. Afişul este o artă destinată expunerii în aer liber, în locurile cele mai frecventate, de mare circulaţie publică. Este o artă a străzii, legată de tumultul şi viitoarea vieţii, care trebuie să spună ceva nou privitorului, lesne de întipărit în minte. De aceea se cere să fie rezumativ, uşor citibil, cu un desen cît mai simplu şi expresiv şi un text scurt şi sugestiv.



IOSIF COVA — Republica Populară Romînă — ţara construcţiilor paşnice — *afiş*

LIPA ALĂMARU — Vom da patriei mai mult oţel — *afiş*



În crearea afişului rolul principal îl are exprimarea ideii şi mesajului printr-o imagine inedită, clară şi expresivă. În acest mod afişul poate ieşi din monotonie, din cenuşiu, el poate atrage şi se impune privitorului.

În legătură cu cele arătate mai sus, compoziţia afişului pune probleme de sinteză, de economie a elementelor plastice. Compoziţia pe elemente mari conferă imaginii claritate şi monumentalitate, uşurinţă în descifrarea şi înţelegerea ei de la distanţă, din mers, cerinţe impuse de dinamica străzii, de ritmul şi intensitatea vieţii contemporane. În afiş nu sînt indicate compoziţiile complicate, cu multe personaje şi multe detalii, textele lungi şi greu citibile.

De aceea linia « Dralco » (linie care a deţinut « suprematia » pînă în 1954), cu afişe ilustrativ-narative, n-a dat roade. Erau afişe cu multe personaje în compoziţii aglomerate, limitate la un stadiu fotograficnaturalist, fără a reuşi să exprime trăsăturile tipice ale minerilor (« Cinste minerilor fruntaşi ») sau ceferiştilor (« Urmaţi şcolile de calificare C.F.R. »), cu texte lungi şi monotone, aplicate pe fîşii albe (sus sau jos), rupte de compoziţie. A fost etapa în care, din comoditate şi lipsă de documentare, din lipsă de cunoaştere directă a vieţii, se lucrau afişe după acelaşi calapod, repetînd aceeaşi paginaţie, aceeaşi compoziţie, aceleaşi tipuri de oameni, cu o tendinţă de nivelare, de asemănare a chipurilor şi expresiilor.

Afişul este o artă de actualitate, legată de tot ce e mai nou; de aceea lucrările reci, şterse, apar doar ca rezultatul unei munci izolate, rupte de realitate.

Mai sînt încă unii graficieni care socotesc că e suficient să cunoască tematica şi să se retragă în atelier unde încep să schiţeze. Care este rezultatul acestei munci lipsită de notaţii directe din viaţă, de emoţia provocată de contactul cu entuziasmul şi eroismul oamenilor muncii? Se ajunge la un afiş corect ca idee, cu un desen mai mult sau mai puţin reuşit, care poate satisface pe unii comanditari comozi, limitaţi la un orizont funcţionăresc, administrativ, mulţumiţi de reuşita minimă a meşteşugarului.

Afişul se tipăreşte, este difuzat în mii de exemplare, acoperind locurile de afişaj. Ne punem însă întrebarea: la ce foloseşte un asemenea afiş? Publicul nu-l înregistrează. Privitorul îl ocoleşte. Care este efectul său agitatoric?

Manieristul, simplul meşteşugar, nu face observaţii asupra vieţii şi nu le valorifică în creaţie. E un simplu executant, aparent conştiincios, mulţumind prin corectitudinea sa rece şi seacă. În felul acesta formalismul se ascunde sub masca conştiinţei profesionale.

Afişele cu poze stereotipe, cu feţe surîzătoare, cu zîmbete crispate, cu accesorii ce îmbîcsesc şi fărămiţează compoziţia vădesc tendinţe de ilustrativism. Asemenea afişe, care resping în loc să atragă, din nefericire mai apar încă. Un exemplu negativ de acest fel este afişul editat pentru Congresul Sindicatelor, semnat de Gh. Marinescu, care de fapt este doar un afiş redus la simpla enunţare a temei, departe de a exprima ceva din entuziasmul creator al oamenilor muncii. Compoziţia încărcată cu accesorii şi detalii inutile aminteşte de vechea manieră a afişului didactic-demonstrativ, de mult părăsită. Cele trei personaje nu reprezintă cele trei categorii de oameni ai muncii: muncitori, ţărani muncitori şi intelectuali progresişti cu trăsăturile lor tipice morale noi. Figurile se repetă: sînt alăturate trei busturi, în poze identice, cu expresii identice. La o observaţie atentă, vedem că umbrele şi gurile sînt copiate « cu calc », avînd acelaşi zîmbet crispat. Gestul demonstrativ cu mîna care schiţează o chemare, nu poate suplini avîntul ce lipseşte întregii imagini. Desenul stîngaci, coloritul monoton şi şters, plasarea textului ca în afişele de acum 8—10 ani, exterior imaginii, accentuează nereuşita acestui afiş.

În afiş e necesar să se simtă prezenţa artistului, entuziasmul şi adeziunea lui sinceră, acel sentiment « care face arta caldă » şi apropiată maselor, care înflăcărează şi îndeamnă la acţiune. De aceea, afişul artistic nu se poate mărgini doar la enunţarea ideii, la stadiul de ilustrare a unei chemări sau lozinci sau la jocul gratuit de forme.

A crea un afiş nu este o sarcină tocmai uşoară. Se cere o înaltă măiestrie profesională, o stăpînire desăvîrşită a desenului şi compoziţiei, o muncă perseverentă, dublate de o sensibilitate la tot ce este nou şi de o cultură multilaterală, necesare pentru a sezisa elementele esenţiale din viaţă, sensul dezvoltării mersul înainte al evenimentelor.

Practica celor mai talentaţi creatori de afişe demonstrează utilitatea caietului de schiţe care trebuie să fie nelipsit în activitatea afişistului. În felul acesta se fac zilnic observaţii noi ce pot constitui rezerve de idei şi soluţii variate.

Pentru un afişist nu poate exista o preocupare mai vie decît aceea de a porni în creaţia sa de la cunoaşterea realităţii, a actualităţii cotidiene.

În acest sens este binevenită iniţiativa colectivului de caricaturişti de a face afişe legate de problemele actuale şi concrete ale vieţii din întreprinderi, uzine, gospodării agricole de stat şi colective. Această acţiune trebuie sprijinită şi dezvoltată.

Afişul satiric îndeplineşte, pe o cale accesibilă maselor, o sarcină importantă în dezvăluirea contradicţiilor dintre nou şi vechi în viaţa noastră, contribuie activ la combaterea racilelor burgheze din conştiinţa unor oameni: carierismul, servilismul, birocratismul, lenea, risipa etc.

Ruperea creaţiei de afiş de viaţă minimalizează aportul său în agitaţia vizuală. Astfel cele mai multe din afişele pe tema socializării agriculturii sînt deseori convenţionale, descriptive, reducîndu-se la scene de gen narative, care evocă muncile de pe ogoare.

Artiştii au recurs la soluţii uşoare din comoditate şi din lipsa cunoaşterii realităţii de la sate, a transformării radicale a vieţii ţăranului muncitor.

De asemenea, din cantitatea masivă de afişe de spectacol de teatru, şi mai ales de cinematograf (care apar aproape zilnic), numai puţine corespund exigenţelor ideologice şi estetice. Cele mai multe afişe de cinematograf se opresc încă la un stadiu fotografic. Sînt afişe ce se repetă monoton şi plicticos, limitate la o serie de portrete, mai mult sau mai puţin realizate, proiectate pe fundale spectaculoase. În felul acesta se practică manierismul şi şablonul pe scară largă. Autorii acestor lucrări nici nu le semnează. Nereuşita se ascunde în anonimat. O dovadă că nu sînt mîndri de realizările lor. Se simte nevoia unei noi înţelegeri a afişului de spectacol, ca artă de idei, de mesaj, care să înlesnească privitorului să descifreze sensul progresist al conţinutului spectacolului.

Se discută încă dacă afişele nefigurative au valoare artistică, dacă sînt inferioare celor figurative. În creaţia de afiş nu este exclusă metafora plastică şi simbolul, atunci cînd pot înlocui figurile pentru a exprima mai clar şi mai concentrat ideea. Cunoaştem valoarea afişelor politice ale lui I. Cova, Lipa Alămaru şi alţii, care folosesc portretul şi în general figura umană, în imagini monumentale şi expresive. Dar chiar aceiaşi artişti au creat afişe politice nefigurative (ca « Planul cincinal » de I. Cova, în care figura centrală e cifra « 5 », sau « Electrificarea » de Lipa Alămaru), de o valoare ideologică şi estetică ce pot sta cu cinste alături de cele mai bune afişe figurative. Credem că esenţialul este ca afişul să aibă finalitate agitatorică, să convingă, să cheme, să educe ideologic şi estetic, să fie în permanenţă legat de sarcinile agitaţiei vizuale.

Nu de mică importanţă este şi culoarea care poate avea valori afective şi plastice în compoziţia imaginii. Faptul că afişul este expus în aer liber, în lumina soarelui, cere folosirea cu curaj a culorilor proaspete şi strălucitoare.

Mai sînt afişişti care nu ştiu să integreze textul în compoziţie. Ori folosesc texte lungi, monotone şi greu de citit integral, care îngreunează compoziţia, ori izolează textul pe o fişie de culoare dispusă exterior compoziţiei, ca un element adăugat, rupt de imagine. De asemenea, nu trebuie neglijată valoarea sugestivă, conţinutul textului. Textele neutre, pur enunciative deservesc afişul. Pentru a găsi textele cele mai sugestive, cele mai clare, afişiştii pot colabora cu poeţi şi scriitori. Un vers scurt sau o frază lapidară pot fi de un mare efect agitatoric.

În afară de aceasta, se mai pun probleme de paginaţie, de construcţie a literei, de adaptare a caracterului de literă la imaginea plastică, probleme a căror rezolvare poate avantaja sau dezavantaja grafia afişului. Compoziţia afişului cere ca textul să fie integrat perfect, să nu se suprapună nici în sugerarea şi enunţarea ideii, nici ca element plastic.

Organizarea de expoziţii individuale şi de grup ar duce la creşterea responsabilităţii artiştilor, la o confruntare mai activă a creaţiei lor cu publicul.

Iniţiativa O.N.T.-ului de a organiza expoziţii anuale cu premii şi menţiuni ar putea fi urmată şi de alte instituţii ca: Editura politică, Direcţia difuzării filmelor, Direcţia teatrelor din Ministerul învăţămîntului şi culturii, Ministerul agriculturii, Ministerul comerţului şi altele.

Apariţia afişelor slabe ar putea fi stăvilită prin îndrumarea creaţiei de către un colectiv, care ar putea coordona şi tipărirea afişelor într-o editură specializată pentru astfel de lucrări. Astfel s-ar putea asigura calitatea afişelor tipărite, eficienţa lor în educaţia ideologică a maselor, în formarea gustului lor estetic. Totodată, datorită îndrumării acestui colectiv, s-ar evita acele modificări nejustificate, impuse de unele instituţii, care, pînă la urmă, lipsesc afişul de prospeţime şi spontaneitate.

Afişul poate fi mai larg şi mai din plin folosit ca formă importantă a agitaţiei vizuale. Realitatea vie, mersul revoluţionar al evenimentelor oferă surse inepuizabile de inspiraţie. Afişiştii pot contribui prin opere inspirate direct din viaţă, la mobilizarea tuturor forţelor creatoare, la activizarea iniţiativei maselor, cum şi la popularizarea marilor realizări ale constructorilor socialismului.

Popularizarea mai largă a afişului s-ar putea face şi prin expoziţii în marile întreprinderi şi în diferite centre din ţară, prin expunerea de afişe mărite în pieţe, la intersecţii de străzi şi artere principale de circulaţie şi în alte locuri mult frecventate, cum şi prin soluţii de afişaj noi şi atrăgătoare.

Există deci largi posibilităţi pentru dezvoltarea creaţiei de afişe. Subsecţia de afiş a U.A.P. a reînceput consfătuirile şi discuţiile pentru îmbunătăţirea calităţii afişului.

La Institutul de arte plastice « N. Grigorescu » se formează an de an tineri afişişti, ca Eugen Jean, autorul afişului pentru Festivalul internaţional de păpuşi, Sergiu Georgescu, autorul afişului pentru « 7 Noiembrie » 1960, unul din afişele festive cu o rezolvare ingenioasă ca idee şi soluţie plastică, Braun Ladislau, Barbu Teodorescu şi alţii, care pot completa rîndurile creatorilor de afişe.

Cu experienţa vîrstnicilor şi cu avîntul tinerilor putem aştepta lucrări noi, valoroase, inspirate din tot ce e mai nou de pe marele şantier al ţării noastre.

TROFIM BRÎNZĂ—Munca noastră—zestrea noastră. Fruntaş în producţie — *afiş*

VINCENŢIU GRIGORESCU — Hipism — *afiş*

UN GRAFICIAN MILITANT:

AUREL MĂRCULESCU

EUGEN IACOB

AUREL MĂRCULESCU
— Autoportret — *gravură*

În primii ani după eliberarea ţării noastre de sub jugul fascisto-antonescian, un grup de oameni de cultură înaintaţi, întîmpinînd greutăţi uriaşe, au reuşit să înjghebe din două-trei regale tipografice şi cîteva kilograme de litere o . . . editură. Lipsa de hîrtie, de cerneluri, de maşini tipografice şi în primul rînd de bani n-au putut înfrînge dorinţa acestora de a dezvălui cît mai grabnic maselor, ţinute pînă atunci în întuneric, adevăratele cauze ale războiului ce se terminase, ororile petrecute în lagărele şi închisorile regimului burghezo-moşieresc.

Astfel, în « Editura patriotică » nou înfiinţată a apărut o culegere de schiţe sub semnătura Maria Arsene, coperta şi ilustraţii de J. Perahim, cu o prefaţă de A. Baranga. Printre paginile astăzi îngălbenite din cauza hîrtiei de proastă calitate, se pot vedea patru ilustraţii semnate de Aurel Mărculescu. Acestea sînt ultimele sale gravuri publicate.

Le realizase mai de mult, în lagărele de la Vapniarka şi Savranii, de unde de-abia se întorsese. Zgîriate cu un cui în cuprul cămăşilor de gloanţe sau obuze găsite pe cîmp, săpate cu unelte primitive în lemnul stîlpilor ce împrejmuiau lagărul, în blănile patului sau tabla cutiilor de conserve, aceste creaţii înfrigurate, de un realism zguduitor, rod al suferinţelor sale şi ale colectivităţii au fost adunate şi în volumele « Ghetto şi lagăr » şi « Uliţa evreiască ».

Aurel Mărculescu n-a mai creat nimic. Slăbit de boala contractată în lagărele din Ucraina, îmbătrînit înainte de vreme, adus din spate şi cu chipul alterat de suferinţă, după o scurtă şedere în capitală, s-a retras în Botoşanii în care îşi trăise o bună parte din viaţa sa zbuciumată şi unde a murit la vîrsta de 47 de ani. Născut într-o familie de oameni nevoiaşi, la 20 aprilie 1900, în oraşul Piatra Neamţ, Aurel Mărculescu şi-a petrecut copilăria într-una din uliţele pe care mai tîrziu avea să le zugrăvească în gravurile sale. Case strîmbe, dughene şi cîrciumi mizere, sacale trase de cai slăbănogi, copii desculţi, muncitori cu chipul supt de foame şi de boală, acestea au fost primele imagini pe care le-a întîlnit. Încă din anii de şcoală primară el a dovedit talent pentru desen. Dar tatăl său, dîndu-şi seama că arta, în acele timpuri, nu putea constitui un mijloc de trai, îl îndemna spre o meserie. În 1914, în speranţa unei vieţi mai omenoase, familia Mărculescu s-a mutat în capitală. Aurel a intrat la liceu unde a urmat doi ani, căci iluzia unui trai mai bun s-a destrămat mult prea repede.

Anii primului război mondial, situaţia materială nesigură a tatălui său, care era cînd magaziner, cînd portar la vreo fabrică, casa cu mulţi copii, taxele mari, greu de plătit la şcoală, l-au determinat pe Aurel Mărculescu să se îndrepte totuşi spre o meserie.

Intrînd la un ceasornicar, unde a lucrat şi ca bijutier timp de patru ani, el s-a familiarizat astfel cu arta gravurii. Lucra doar cu o întrerupere de o oră la prînz, de la 7 dimineaţa pînă seara la 9. Nemulţumit că nu avea timp dă deseneze, Mărculescu a părăsit meseria de bijutier pentru a se angaja ajutor de şofer, cu lucru de noapte. Astfel, dimineaţa putea desena în voie.

Între timp, Mărculescu a intrat la Academia de Belle Arte, unde, la concurs, a reuşit printre primii. Dar nu şi-a putut continua studiile. Mama sa, care l-a sprijinit băneşte şi l-a încurajat să meargă pe calea aleasă de el, acea a artei — opunîndu-se voinţei tatălui său — s-a îmbolnăvit şi n-a mai putut munci. Pe umerii încă slabi ai tînărului Mărculescu apăsau acum şi grijile familiei. El nu a avut de plătit numai taxa la Academie, ci şi medicamentele mamei, chiria casei, îmbrăcămintea fraţilor săi. Mărculescu a mai schimbat multe meserii: a fost cînd lucrător la o fabrică de parfumuri, cînd muncitor la o uzină metalurgică.

Cînd a făcut cunoştinţă cu mişcarea muncitorească căreia i-a consacrat întreaga sa viaţă, talentul şi puterea sa de muncă, el avea numai 20 de ani. În 1920 a participat la greva muncitorească, împărţind şi lipind noaptea manifeste. Deslănţuindu-se teroarea, mare parte din tovarăşii săi de luptă au fost încarceraţi la Jilava. Mărculescu a stat ascuns multă vreme, fiind urmărit de Siguranţă, pînă cînd a reuşit să dispară din Bucureşti. Retras la Piatra Neamţ şi apoi la Iaşi, desenează cu asiduitate pentru a se perfecţiona. În 1924, a făcut caricaturi pentru un album consacrat Congresului medicilor stomatologi de la Iaşi.

Întorcîndu-se în Bucureşti, Mărculescu şi-a început colaborarea la o serie de ziare de stînga. În 1925 a reapărut « Facla », una din cele mai combative publicaţii progresiste, condusă de N. D. Cocea. Alături de graficianul Ross, care semna caricaturile politice din acel an, A. Mărculescu a schiţat o serie de portrete ale unor intelectuali progresişti ca Radu Rosetti, Dr. M. Minovici, I. Bianu şi alţii, care răspundeau la o anchetă deschisă de ziar: « Ce cred intelectualii despre bătaie ». Era vorba de maltratările aplicate deţinuţilor politici, comunişti, închişi şi schingiuiţi în beciurile închisorilor.

După un an, în 1926, a apărut în Editura Bibliofilia, albumul « Parlamentul în caricatură ». Începînd cu această dată, semnătura lui A. Mărculescu pe desenele şi articolele din presă a fost urmărită cu asiduitate de Siguranţa şi cenzura burghezo-moşierească. Multe din gravurile sale au apărut nesemnate sau cu pseudonime. Zeci din desenele cu un conţinut revoluţionar au fost murdărite cu infama ştampilă: « cenzurat ». Cei înfieraţi în pamfletele sale caricaturale nu l-au iertat niciodată pe Mărculescu. Pentru a doua oară el a fost nevoit să plece din capitală, stabilindu-se, de data aceasta definitiv, în nordul Moldovei, la Botoşani.

În Lemnăria Veche Nr. 12, stradă ce poartă azi numele lui Aurel Mărculescu, şi-a instalat sediul în 1933 redacţia ziarului « Clopotul ».

AUREL MĂRCULESCU — Doftana — ilustrație la un articol din ziarul « Soarele »

AUREL MĂRCULESCU — Manifestație — ilustrație la poemul « Octombrie 1917 »

Tot acolo își avea locuința și graficianul Mărculescu, — împreună cu atelierul de croitorie al soției sale. De multe ori apariția ziarului depindea de puținul cîștig al atelierului de croitorie. Multe percheziții ale poliției au devastat casa din str. Lemnăria Veche. De zeci de ori ziarul « Clopotul » a fost suprimat, de tot atîtea ori el apărea sub un alt titlu. Iată cîteva: « Raza », « Soarele », « Valul », « Torța », « Horia », « Glasul nostru » etc.

« ,,Clopotul'' — se spunea în cuvîntul de început al nr. 1 din 30 iunie 1933 — are un crez și va lupta hotărît, fără a cunoaște șovăirea și nici tîrguiala pentru înfăptuirea lui.

O mînă de oameni, lipsiți de răspundere morală, au otrăvit ani de-a rîndul sufletele cinstite, dar necunoscătoare a realităților. Ei au sădit ura de rasă și au cultivat-o trăgînd anumite foloase.

Astăzi, aceiași oameni caută să capteze mulțimea pentru cea ma greșită dintre idei: *hitlerismul* . . . Pentru a arăta pericolul în toată goliciunea lui apare ,,Clopotul''».

Ziarul — unul din organele legale, sprijinite de partid — a apărut în perioada luptelor muncitorilor ceferiști și a venirii la putere a nazismului în Germania. În paginile sale a oglindit revendicările și aspirațiile clasei muncitoare și lupta acesteia împotriva fascizării țării. « La acțiunea ,,Clopotului'' — se spune în Editorial — au răspuns fruntașii scrisului și ai gîndirii romînești . . . Scarlat Callimachi care a dus cunoscuta campanie împotriva înscenării singeroase de la Tatar Bunar și a multor altor nelegiuiri » a fost redactorul șef al ziarului. Ilie Pintilie scria articole despre viața grea a muncitorilor de la Atelierele C.F.R.-Nicolina din Iași. Alături de aceștia mai semnau P. Constantinescu-Iași, Tudor Arghezi, Octav Livezeanu, Matei Socor, G. Galaction, Barbu Lăzăreanu, N. D. Cocea, prof. univ. Radu Cernătescu și alții.

« Desenele din ziarul ,,Clopotul'' — se menționa într-o notă — sînt datorate lui A. Mărculescu ». Dar Mărculescu nu a fost numai desenatorul ziarului, ci și administrator, redactor, corector, rezolva corespondența cu abonații. El muncea cu multă abnegație pentru apariția la timp și în bune condițiuni a « Clopotului »: adesea, lucra cot la cot cu zețarii. În perioada procesului de la Iași, intentat lui Scarlat Callimachi pentru fulminantul articol « Căderea Babilonului », întreaga răspundere pentru apariția publicației îi revenea lui Mărculescu. N-a scăpat nici el de anchete judiciare și de beciurile poliției.

Activitatea și cu deosebire gravurile sale au făcut mult sînge rău reprezentanților oligarhiei romînești. Dintre desenele care au scăpat de vigilența cenzorilor și au putut fi tipărite sînt și izbutitele caricaturi antifasciste în care apar chipurile hîde ale lui Hitler și Musolini; alte gravuri înfățișează tipuri de muncitori, șomeri sau peisajele triste ale periferiilor care nu erau nicidecum zugrăvite pentru așa-zisul lor « pitoresc », ci erau autentice documente demascatoare ale realităților « raiului » capitalist.

În același timp, Mărculescu trimite gravuri și la alte publicații. Astfel, în « Cuvîntul liber » semnătura sa a apărut alături de cea a scriitorilor și desenatorilor progresiști grupați în jurul acestei reviste: Al. Sahia, Nicolae Cristea, J. Perahim, Gh. Dinu, Geo Bogza, Jiquidi, Eugen Jebeleanu ș.a. Strînse într-un album — al cărui text era semnat de S. Callimachi — parte din desenele lui Mărculescu au fost publicate în 1935 sub titlul « Alb și negru ». Despre acest album s-au scris numeroase cronici elogioase, ceea ce a făcut ca Mărculescu să fie cunoscut și peste hotare. El și-a trimis desenele la ziarele « Rominul american » și « Deșteptarea », publicații ale muncitorilor romîni din America și la « Literarische Blätter » din Polonia.

« Prezența lui A. Mărculescu în paginile ,,Deșteptării'' — se menționa în nr. 33, din 4 septembrie 1937 — este o mîndrie pentru noi . . . Gravura ce o prezentăm astăzi cititorilor noștri, reprezintă un miner la lucru. În fața lui tristă, copleșită de exploatarea de astăzi, noi vedem minerul de azi, cel ce mîine, eliberat, va trăi într-o lume nouă ».

Multe din desenele pe care le-a trimis Mărculescu peste hotare nu au ajuns la destinație. Așa s-a întîmplat și cu ilustrațiile la schițele Mariei Arsene, trimise revistei « Pueblo », în perioada războiului civil din Spania. În 1938 ziarul « Deșteptarea » a publicat un almanah la care Mărculescu, în afară de copertă, ce reprezintă una din cele mai reușite gravuri ale sale, a publicat 4 desene inserate printre paginile semnate de cîțiva dintre cei mai înaintați scriitori și publiciști ai vremii ca: Maxim Gorki, Al. Sahia, N. D. Cocea, M. Gh. Bujor, S. Callimachi, Zaharia Stancu, Maria Arsene, Matei Socor ș.a.

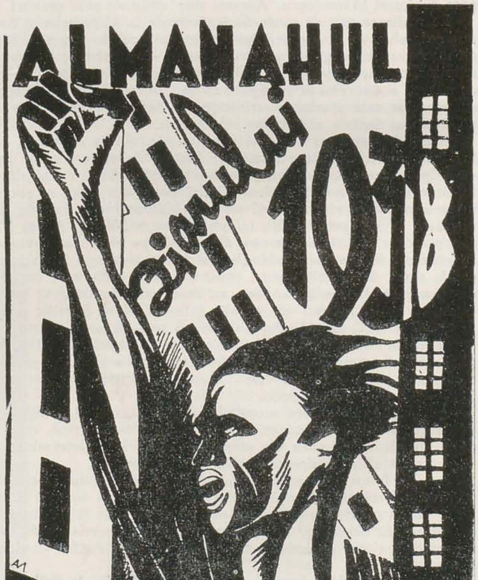
Pentru A. Mărculescu viața a devenit însă din ce în ce mai grea, pe măsură ce țara aluneca tot mai mult spre dictatura fascistă. Hărțuit, el a fost nevoit adesea să se ascundă pe la prieteni sau să stea în diferite orașe din provincie pentru o perioadă mai îndelungată. Între 1938—1939 el a colaborat la ziarul « Veac » ce apărea la Giurgiu. În 1940, multe din desenele și coperțile făcute de el, au fost arse de bandele legionare, în Piața Teatrului Național, împreună cu cele mai valoroase opere ale literaturii romîne și universale.

Aurel Mărculescu n-a mai putut scăpa. Întemnițat, mai întîi la Botoșani, el a fost trimis apoi în lagărele de la Vapniarka și Savranii. Dar și acolo a desenat, a gravat și a pictat. Mai mult decît atît, datorită lui Șt. Roll, cîteva din desenele sale au apărut în paginile ziarului « Timpul », semnate cu alt nume.

Creația lui A. Mărculescu este destul de vastă: de la portrete caricaturale de oameni politici, artiști și scriitori, la gravuri antifasciste; de la peisajele în alb-negru ale periferiilor, la imaginile tragice ale trenurilor morții și lagărelor; de la coperți și ilustrații de carte, la gravurile din albume; de la expoziția din 1936 din Detroit, la cea a « Grupului grafic » sau « Expoziția lagărului » din 1945.

A. Mărculescu a fost prezent în multe Saloane oficiale, expoziții colective sau personale. El a fost unul din inițiatorii și animatorii « Grupului grafic ».

AUREL MĂRCULESCU — Coperta Almanahului ziarului « Deșteptarea » din 1938



Opera sa, realizată în decursul a 20 de ani de creaţie, se înscrie în patrimoniul artei realiste romîneşti revoluţionare. Mărculescu a creat de pe cea mai înaintată poziţie, cea a clasei muncitoare. El a găsit mijloacele de expresie cele mai adecvate pentru a putea transmite mesagiile demascatoare şi de luptă, urmînd exemplul unor graficieni progresişti ca Käthe Kollwitz, Frans Masereel sau Georg Grosz. Pentru a servi cauza pentru care lupta, el a făcut interpretări după cele mai bune opere ale acestora, spre a le face cunoscute maselor de la noi.

Creaţia lui A. Mărculescu este cu totul originală în ceea ce priveşte realizarea tipurilor de oameni săraci ai periferiilor şi a atmosferei tîrgurilor, cu mijloace noi şi personale. Conştient că gravura constituie unul din mijloacele cele mai eficace de transmitere şi răspîndire a ideilor politice, Mărculescu a muncit cu perseverenţă pentru a se perfecţiona. Aportul său la cauza clasei muncitoare a fost însemnat. Dar urgia războiului l-a prins pe Mărculescu în plină activitate creatoare. Întors din lagăr n-a mai putut crea. Bolile, frigul, subnutriţia, şi-au arătat colţii. Aurel Mărculescu s-a stins din viaţă la 12 decembrie 1947, cu cîteva zile înainte de proclamarea Republicii, în zilele de triumf ale clasei şi ideilor pentru care a militat, în perioada cînd alţi artişti în condiţii noi, de libertate, continuau opera la care el a adus un aport însemnat.

AUREL MĂRCULESCU
— Periferie — *gravură*

UN NOU TABLOU DE ANTONELLO DA MESSINA ÎN COLECŢIA MUZEULUI DE ARTĂ AL R.P.R.

ANATOLIE TEODOSIU

Opera lui Antonello da Messina, reprezentată în Muzeul de Artă al R.P.R. prin remarcabila compoziţie « Răstignirea », s-a îmbogăţit datorită concursului dat de către regretatul B. Berenson şi de către L. Longhi, cu încă o pictură valoroasă din prima perioadă a activităţii artistului: « Madona cu Pruncul ». Această lucrare a fost atribuită cînd lui Antonello de Saliba [1]), cînd lui Antonello da Messina [2]) — confirmată de către B. Berenson şi L. Longhi în 1959, precum şi de G. Oprescu [3]). Între tabloul nostru şi cel al lui Antonello din polipticul de la Museo Civico din Messina, există o mare asemănare în ceea ce priveşte compoziţia. Atît fecioara, cît şi pruncul sînt aproape identici. Ceea ce diferă sînt: tronul, poziţia degetului mare de la mîna stîngă, fondul şi veşmintele, care în tabloul aflat în muzeul nostru sînt mult mai complicate prin abundenţa cutelor şi felul în care sînt dispuse faldurile de la poalele veşmintelor. Un alt factor care lipseşte în compoziţia noastră este atmosfera. Ţinînd seama că polipticul de la Museo Civico este executat în anul 1473, precum şi de felul în care sînt tratate veşmintele şi fondul în opera noastră (caracteristice stilului gotic), am putea considera pictura de la Museo Civico o replică a tabloului nostru, executat, probabil, cu mult înainte de această dată.

Întrucît pictura noastră mai este atribuită lui Saliba, este necesar să o comparăm cu operele acestuia. În primul rînd, compoziţia din tabloul nostru este mult mai simplă. Detaliile inutile sînt inexistente faţă de învălmăşeala cutelor din tablourile lui Saliba. Ritmica şi cursivitatea faldurilor, tratate larg, mergînd pe linii ascendente şi armonioase, scot în relief chipul luminat şi liniştit al Madonei din pictura noastră. În întreaga compoziţie toate detaliile au drept scop reliefarea psihologiei personajelor şi nicidecum prezentarea veşmintelor mult prea bogate cum se întîmplă la Saliba. Acest lucru poate fi urmărit şi în compoziţiile « Madona cu Sf. Nicolae din Bary, Sf. Lucia, Sf. Ursula şi Sf. Dominicus » (Antonello) şi « Madona », Museo Civico, Spoleto (Saliba). Pruncul, copiat aproape exact de Saliba după Antonello, poartă un veşmînt foarte bogat în cute. Asemenea detalii apar şi la veşmintele Madonelor lui Saliba. Analizînd figurile din lucrarea noastră şi cele ale lui Messina, găsim pe lîngă unele caracteristici, cum ar fi simplitate, cursivitate, armonie în ce priveşte desenul şi dispoziţia faldurilor etc., amănunte de alt ordin, cum ar fi de pildă coafurile asemănătoare ale Madonelor lui Antonello (« Buna Vestire » — Museo Nationale di Palazzo Bellomo, Syracuse), (« Polipticul » de la Museo Civico), cu cea a Madonei din tabloul nostru. De asemenea, ovalul feţei lor este aproape acelaşi. Valoraţia de pe partea stîngă a obrajilor nu diferă aproape cu nimic la nici una din ele. În genere, umbra destul de densă contribuie la ascuţirea figurii, culminînd ca intensitate la bărbie, iar un uşor reflex desparte faţa de gît. Sprîncenele, modelarea nasului, nu diferă cu nimic. Buzele, schiţînd un zîmbet, combinate cu privirea gînditoare şi puţin melancolică sînt caracteristice figurilor lui Antonello. Întreaga expresie a acestora, raportată la elementele compoziţionale înconjurătoare, dau personajelor o atmosferă de linişte şi căldură sufletească, caracteristici ce nu pot fi întîlni e la Saliba.

În concluzie, putem spune că toate cele amintite mai sus, confirmă lucrarea noastră ca fiind a lui Antonello da Messina.

---

[1]) Al. Busuioceanu: La Galerie de peintures; Première partie, Tome I-er, Paris. 1939, pag. 49—50, pl. XXIII şi B. Berenson: Italian pictures of the Renaissance, Venetian school, vol. I, pag. 8, 1957.

[2]) L. Bachelin, Galerie Charles I-er, Catalogue Raisonné, Paris, Dornach (Alsache) et New York, 1898, pag. 14—15 pl. VI.

[3]) G. Oprescu, « Pictura italiană », Contemporanul nr. 36 (725), 2 IX 1960.

ANTONELLO DA MESSINA — Madona cu pruncul — tempera pe lemn, 1,082×0,694 m. (Colecția Muzeului de Artă al R.P.R.)

O OPERĂ DE DOMENICO MANCINI ÎN MUZEUL DE ARTĂ AL R.P.R.

Printre lucrările de artă străină achiziţionate de către Muzeul de Artă al R.P.R. în anul 1958 se află şi cîteva din şcoala italiană. Una dintre acestea, « Fecioara cu Pruncul între Sf. Roch şi Sf. Sebastian », atrage atenţia vizitatorilor prin coloritul ei plăcut, giorgionesc şi prin rezolvarea compoziţională ce ne aminteşte de lucrările de acest gen executate de Giovani Bellini. Este vorba de opera unui pictor veneţian, influenţat de aceşti doi maeştri.

În mijlocul tabloului este înfăţişată Fecioara, aşezată pe tron, ţinînd pe Isus, gol, în braţe. Ea este îmbrăcată într-o mantie albastră, căptuşită cu galben. Capul, uşor plecat înspre umărul drept, îi este acoperit cu o năframă albă. În stînga, Sf. Sebastian, sumar drapat, ţine capul plecat înspre umărul drept. De cealaltă parte, Sf. Roch, înveşmîntat într-o haină cafeniu-verzuie, priveşte înspre copilul Isus, arătîndu-şi rana de la picior. Fondul lucrării îl constituie un peisaj ce se profilează pe un cer albastru.

Analizînd cu atenţie fiecare personaj în parte şi apoi compoziţia în ansamblu, găsim o mare apropiere între tabloul nostru şi cele ale lui Domenico Mancini, pictor veneţian, urmaş apropiat al lui Giorgione şi al tînărului Tiţian şi a cărui activitate se desfăşoară aproximativ între anii 1510—1520.

Elementul cel mai grăitor în această apropiere îl constituie pruncul, care este acelaşi, atît în lucrările « Madona cu Pruncul pe tron şi un înger muzicant » (Domul Lendinaria, Rovigo) — partea centrală a unui triptic dispărut, semnat şi datat 1511, — « Madona cu Pruncul între Sf. Ioan Botezătorul şi Sf. Petru » (Conte Carlo Gamba, Florenţa) şi « Sacra Conversazione » (cu Sf. Iosif, Sf. Ecaterina, Sf. Sebastian şi un donator), (Paris, Luvru), cît şi în tabloul nostru. Formele anatomice, expresia vioaie a figurilor, mişcările lor degajate, părul ondulat, sînt aproape identice cu cele din compoziţia noastră.

Există, de asemenea, o mare asemănare între madonele din operele mai sus amintite şi cea din tabloul nostru: figura, mişcarea capului şi a mîinilor, cutele îmbrăcăminţii şi poala mantiei care, trecută peste genunchi, formează la toate o linie sinuoasă. Mai mult chiar, observăm apropierea dintre Sf. Sebastian din pictura noastră şi cel din « Sacra Conversazione » de la Luvru, în ce priveşte mişcarea, formele anatomice şi valoraţia, precum şi tendinţa artistului de a introduce în majoritatea compoziţiilor sale cîte un personaj avînd capul redat într-un uşor racursi.

Este adevărat că numai două lucrări (cele semnate de el) sînt în mod sigur opere ale lui Mancini, celelalte fiind atribuite lui. Însă, dacă ţinem seama că pruncii din toate aceste compoziţii ale sale sînt unul şi acelaşi şi că la nici unul dintre artiştii epocii lui sau din alte perioade (anterioară sau posterioară) nu întîlnim prunci care să semene măcar puţin cu aceştia, sîntem îndreptăţiţi să nu ne gîndim la altul decît la Mancini. Acelaşi argument pledează şi în cazul picturii noastre.

Avînd în vedere faptul că B. Berenson presupune că tabloul nostru ar fi o operă a lui Ingannati, este necesar să examinăm, pe scurt, această soluţie.

Pornind tot de la prunci, şi comparînd operele lui Ingannati cu pictura noastră, observăm, din primul moment, că pruncul Isus din tabloul nostru nu are nimic comun cu cei din picturile lui Ingannati. Nici mişcarea, nici formele sale anatomice nu se aseamănă cu ale acestora. Privirea lor tristă, maladivă, mişcările lente şi obosite, se opun agerimii privirii, vioiciunii şi vitalităţii Pruncului din compoziţia noastră, la care, gura, craniul, părul, ochii sînt cu totul deosebite. Cel de al doilea personaj, Fecioara, apare la Ingannati cu acelaşi aer trist şi bolnăvicios; buzele ei subţiri şi strînse îi accentuează sentimentul de tristeţe, iar ochii sînt melancolici, ca de altfel la toate personajele din compoziţiile lui Ingannati. În tabloul nostru, ca şi în cele ale lui Mancini, buzele Fecioarei sînt cărnoase, frumos conturate, cu un zîmbet uşor iar concentrarea personajului nu este predominată de tristeţe. Celelalte personaje din lucrările lui Ingannati au aceeaşi expresie pe care o are însăşi tipul său de fecioară: un aer de tristeţe, gînduri asemănătoare, unele părînd chiar că pozează. Asemenea caracteristici nu apar însă nici în lucrarea noastră, şi nici în cele ale lui Mancini, în general. De asemenea, dacă mai urmărim şi gura întredeschisă a Sf. Sebastian, din tabloul nostru, în comparaţie cu cea a Sf. Sebastian din « Sacra Conversazione » şi a îngerului din « Madona cu Pruncul pe tron şi un înger muzicant » de Mancini, remarcăm că acestea nu se deosebesc aproape de loc între ele. Printre alte detalii, ce vin să întărească punctul nostru de vedere, ar fi şi peisajul tabloului, care, la Ingannati apare tratat mult mai amănunţit, precum şi busturile de madone redate îndeobşte trei sferturi spre dreapta, fapt care se repetă cu deosebire la personajele principale (din centrul compoziţiilor sale şi din portrete). Din cele arătate, conchidem că opera nu poate fi decît a lui Domenico Mancini.

A. T.

DOMENICO MANCINI — Fecioara cu pruncul pe tron între Sfîntul Roch şi Sfîntul Sebastian — *ulei pe lemn*, 0,420 × 0,560 m. (Colecţia Muzeului de Artă al R.P.R.)

NOI FORME DE ACTIVITATE MUZEISTICĂ

N. DELAPORT

Muzeele își îmbogățesc în permanență colecțiile cu operele create de artiști contemporani, artiști cetățeni legați de popor și care în creația lor oglindesc năzuințele acestora.

Privită din acest punct de vedere, muzeografia a căpătat nu numai o orientare nouă, ci a înscris și noi capitole, inexistente pînă la revoluția culturală din țara noastră.

Munca lucrătorilor muzeelor a devenit mai complexă și totodată mai variată. Astăzi, muzeograful nu este numai un cercetător pasionat al valorilor moștenirii culturale, dar este și acela prin persoana căruia se exercită grija de a selecta și păstra în muzeu, pentru generațiile viitoare, cele mai semnificative realizări ale artei noastre contemporane. Și trebuie să recunoaștem că nu este tocmai ușor să știi să aduni într-un muzeu, ceea ce este mai valoros, mai reprezentativ în opera fiecărui artist în parte, pentru ca să creezi, prin lucrările rînduite de-a lungul pereților sălilor de expoziție a e muzeului, acea unitate de valori culturale care să reflecte arta epocii noastre, arta realismului socialist.

Dar munca de cercetare și de stabilire a valorilor culturale nu poate fi concepută fără cealaltă latură a acesteia, și anume activitatea de popularizare în rîndul maselor a operelor de artă.

Munca cea mai grea a muzeografului de-abia aici începe. Trezirea interesului pentru artă și ținerea la curent a celor mai largi mase cu ultimele realizări ale artei plastice contemporane, acțiune simplă în aparență, devine extrem de complexă și variată atunci cînd înțelegem importanța acestui mare și nou capitol.

Mai circula uneori, pînă mai acum cîțiva ani, printre muzeografii din rețeaua colecțiilor și muzeelor Sfatului Popular al Capitalei, părerea că simpla prezență a muzeografilor în orele de vizitare a muzeului și explicațiile « la cerere » sînt singurul mijloc eficient de popularizare a valorilor muzeale.

Organizarea unei expoziții de artă cu lucrări din depozitele muzeelor, a unei conferințe într-un cămin cultural sau într-o întreprindere productivă din București păreau extrem de complicate și aproape de neconceput.

Ca și celelalte forme ale propagandei culturale, munca de popularizare a operelor de artă plastică își are specificul său. Ea nu-și află începuturile între pereții sălilor muzeului, ci în afara acestora. Condiția esențială în reușita acțiunilor întreprinse constă nu numai în însușirea corectă a profesiei de muzeograf ci și în exercitarea ei cu pasiune și abnegație. Ceea ce se cere în primul rînd unui muzeograf este inventivitate și ingeniozitate în organizarea formelor de popularizare a operei de artă.

Succesele înregistrate în cursul acestui an, prin generalizarea celor mai bune experiențe din anii trecuți, precum și intensificarea muncii de culturalizare cu ajutorul diverselor mijloace de popularizare, au făcut posibilă dezvoltarea și adîncirea activității culturale a celor 8 muzee și colecții memoriale aparținînd sfaturilor populare raionale ale orașului București.

Fiind limpede că trezirea interesului maselor de oameni ai muncii pentru operele de artă nu poate fi făcută pe cale administrativă, că munca de popularizare a valorilor culturale adăpostite în muzeele noastre nu se poate rezuma la activități sporadice, s-a întocmit, încă de la începutul acestui an, un plan de acțiune.

Obiectivul principal al acestui plan a fost acela de a orienta acțiunile muzeelor și colecțiilor memoriale aparținînd sfaturilor populare raionale ale orașului București spre casele de cultură raionale și ale minorităților naționale, spre întreprinderi și comune din imediata apropiere a orașului București. Scopul urmărit este acela ca, prin diverse forme de popularizare — expoziții temporare, cicluri de conferințe, emisiuni prin centrul de radioficare al orașului București, prin știri și articole în presă, — să facem simțită prezența unităților muzeale care dețin valori artistice.

Primul loc îl ocupă expozițiile temporare care se bucură de mult succes și trezesc cele mai vii discuții în jurul operelor de artă expuse în original.

Așa se explică faptul că, de la 8 expoziții temporare, organizate de colecțiile și muzeele sfaturilor populare ale capitalei în anul 1958, numărul acestora a crescut în primele trei trimestre ale anului în curs, la 23 de expoziții de artă, cu un total de 66.710 vizitatori. Numărul oamenilor muncii care au vizitat aceste expoziții reprezintă peste 60% din numărul vizitatorilor celor 8 unități muzeale ale noastre în răstimpul celor trei trimestre ale acestui an.

Dragostea și atenția cu care au fost primite expoziția: « Aspecte ale gravurii contemporane », deschisă pe rînd la Fabrica de confecții « Gheorghe Gheorghiu-Dej », Monetăria Statului, Uzinele « Vasile Roaită »; expoziția « Aspecte din viața nouă a patriei noastre » (pictură și gravură) la G.A.C.—Dragomirești, Căminul cultural Chiajna și G.A.C.—Mogoșoaia; sau expoziția « Gravura lui Th. Aman » la Casa de cultură germană și Școala Medie Nr. 28—« Dr. Petru Groza », au răsplătit pe deplin munca atentă și harnică a muzeografilor.

Prin această formă de popularizare, operele de artă plastică au pășit dincolo de sălile muzeelor. Apropiindu-se de popor, de viața și preocupările oamenilor, arta se apropie de acel izvor care singur îi poate garanta trăinicia.

Inițiativa de a prezenta într-un ciclu complet de conferințe valorile de artă aflate în muzeele din capitală, precum și inițiativa de a se organiza în uzine, case de cultură, conferințe pe diverse teme de artă au deschis perspectiva unui alt mijloc de răspîndire a artei în mase. Conferințele urmate de proiecții și explicații, uneori chiar cu lucrarea în original în față, au dat auditorilor posibilitatea să capete noi și ample cunoștințe artistice. Astfel, față de totalul celor 23 de conferințe organizate în anul 1958, numărul acestora a crescut de la începutul anului și pînă în prezent, numai pentru cele de artă plastică, la 65 conferințe.

Dar semnificativ în organizarea conferințelor nu este doar numărul acestora ci, mai ales, calitatea lor. În acest sens, ținem să relevăm încercările izbutite ale personalului științific din muzeele Th. Aman și C. Medrea, care au avut inițiativa de a însoți proiecțiile operelor de artă cu muzică, accentuînd astfel puterea lor emoțională.

Spre deosebire de alți ani, peste tot unde a pătruns opera de artă, sub o formă sau alta, presa a fost întotdeauna cea care ne-a sprijinit în popularizarea inițiativelor și acțiunilor noastre, apreciind munca organizatorilor după merit. Răsfoind diversele publicații ale anului în curs, recitim cu emoție știrile și comentariile care au făcut cunoscute milioanelor de cititori rezultatele muncii entuziaste și pline de elan a muzeografilor. Titluri ca « Expoziția de gravură de la Școala de ucenici ,,Republica'' », « Despre concursul ,,Cine știe cîștigă'', pe tema ,,Viața și opera pictorului Gh. Tattarescu'' », « S-a deschis o nouă expoziție » sau « Serile muzeale » ori « Prin muzeele capitalei » sînt doar cîteva aspecte edificatoare ale muncii depuse.

Contactul direct al oamenilor muncii cu opera de artă la locul de muncă și prezența propagandistului cultural au creat o apropiere de la om la om, un pu ernic spirit de prietenie. Aceasta, cu atît mai mult, cu cît unii dintre muzeografii noștri revin pentru a doua sau a treia oară printre vechile lor cunoștințe, creînd în focul discuțiilor despre artă, noi și noi prietenii.

Rar s-a întîmplat ca, în asemenea împrejurări, invitația de a vizita muzeul în grup să fie primită cu indiferență. Aceasta ne-o dovedesc rezultatele înregistrate în expozițiile de bază ale muzeelor noastre de artă, de la începutul anului și pînă în prezent. De data aceasta, cifrele vorbesc prin ele însele: 1.075 grupuri cu 31.844 vizitatori.

Așa dar, prezența vizitatorilor din rîndurile maselor de oameni ai muncii în sălile muzeelor noastre nu este un fapt întîmplător, ci consecința unor eforturi repetate și bine susținute.

Acesta reprezintă doar începutul muncii de popularizare. Mai precis: activitatea noastră nu reprezintă decît o etapă a perspectivei vaste deschisă de revoluția culturală inițiată și condusă de partid.

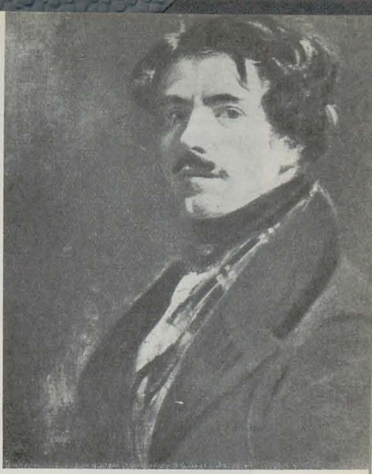
Dacă în cursul acestui an am reușit să facem simțită prin felurite mijloace de popularizare prezența operei de artă la locul de muncă, acțiunile ce vor fi întreprinse au ca scop nu numai trezirea interesului maselor de oameni ai muncii pentru opera de artă plastică, ci, odată cu aceasta, și înțelegerea sensului imaginilor artistice. Astfel în anul 1961 intenționăm să cuprindem în întregime satele și comunele subordonate orașului București, organizînd în cămine culturale, cu țărani muncitori, convorbiri în jurul celor mai reprezentative opere de artă clasică și contemporană.

O inițiativă care merită a fi generalizată este și aceea a expoziției la arie organizată în timpul verii de Muzeul Storck cu lucrările de pictură și grafică ale bursierilor aceluiași muzeu.

Deosebit de interesantă și mai ales operativă ni se pare organizarea expozițiilor de artă care să însoțească turneele teatrelor noastre în jurul capitalei.

Organizarea, cu concursul Radioteleviziunii, a unor emisiuni în genul celor « Cine știe cîștigă », pe tema valorilor artistice existente în muzeele capitalei, este un alt mijloc eficient de popularizare și mobilizare a maselor de oameni ai muncii în vederea cunoașterii și îndrăgirii operelor de artă.

Acțiunile amintite sînt numai cîteva exemple din activitatea muzeelor noastre în rîndurile oamenilor muncii.



EUGÈNE DELACROIX
Autoportret — *ulei*

DELACROIX

Acad. Prof. G. OPRESCU

Prima jumătate a secolului al XIX-lea in Franţa este dominată de două mari tendinţe, în fruntea cărora se găsesc două din cele mai importante personalităţi ale artei din acea vreme, nu numai din Franţa, ci din întreg Occidentul: Ingres şi Delacroix. Amîndoi sînt pictori celebri, care au lăsat numeroase capodopere. Amîndoi consideră că cea mai însemnată însuşire a artistului este să redea aspectul veridic al societăţii în mijlocul căreia trăieşte, să pornească de la realitatea înconjurătoare. Dar, din multiplele subiecte ce pot hrăni această nevoie de adevăr, unul se opreşte mai ales la înfăţişarea oamenilor din jurul său şi aşterne pe pînză una din cele mai interesante şi mai autentice galerii de portrete din cîte cunoaşte arta, aleasă mai ales printre cei care se găseau în jurul regelui sau al împăratului; celălalt pictor de o vastă cultură, de un temperament mai viu şi mai pasionat, fără să evite portretul cînd i se prezintă ocazia, dar atunci ales după alte criterii, este atras de genul monumental, de scenele istorice, ori de cele în legătură cu evenimente contemporane sau cu însemnate episoade din viaţa omenirii.

Primul este şeful clasicismului şi urmaşul lui David, pictorul revoluţiei şi al primului imperiu. El este convins, şi proclamă această convingere în toate împrejurările, că felul său de a înţelege şi de a practica pictura este consecinţa directă a tradiţiei Renaşterii şi în special a lui Rafael, curăţită de toată zgura pe care secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea o depuseseră în mod inutil asupra unora din cele mai nobile şi mai desăvîrşite forme de artă. Cu ochii aţintiţi spre antichitate şi spre Renaştere, Ingres nu-şi dă seama că concepţia sa ignorează transformările pe care lumea le suferise mai ales în ultimul secol, năzuinţele noi ale unei societăţi pe cale de refacere, aspiraţiile şi pasiunile tineretului, dorinţele acestui tineret de a pune societatea pe baze mai solide, care se vor concretiza în idealurile exprimate mai întîi în manifestele revoluţiei de la 1830, apoi în cele ale revoluţiei de la 1848. Ingres, unul din cei mai mari meşteri ai penelului, serveşte astfel un ideal care fatal trebuia să ţină în loc arta, să o pună în serviciul unor forme ce nu mai satisfăceau deplin publicul, din pricina lipsei de avînt a inspiraţiei ce le condiţiona, din pricina caracterului lor static şi convenţional.

Delacroix este tocmai contrariul unei astfel de doctrine. Servit de un talent şi de o ştiinţă în tot ce întreprinde tot atît de remarcabile ca şi cele ale lui Ingres, el reuşeşte să se afirme şeful unei alte tendinţe, romantismul, care atrage tot ceea ce Franţa în acea vreme avea mai talentat. Dacă tăria lui Ingres consta mai ales în perfecţia desenului, în justeţea observaţiei, în raportul constant şi urmărit pînă în cele mai mici amănunte între model şi expresia artistică a acestui model, tăria lui Delacroix îi venea mai ales de la căldura imaginaţiei, de la pasiunea cu care primea senzaţiile şi impresiile, de la sentimentul avîntat cu care interpreta viaţa, considerată în exemplare excepţionale, luate fie din lumea contemporană, fie din legende, fie din marile opere ale literaturii universale, inspirate adică de Byron, de Goethe, de Shakespeare. Aceasta nu vrea să zică nicidecum că Delacroix ar fi fost un practician inferior lui Ingres şi l-ar fi întrecut numai prin ardoarea temperamentului şi pasiunii sale şi printr-un colorit mai strălucitor. Desenul lui Delacroix, poate de o perfecţie formală nu atît de strictă ca cea a lui Ingres, este uneori mai sugestiv, mai dinamic, mai spontan şi mai plin de mişcare, făcînd prin aceasta din privitor oarecum un colaborator şi silindu-l să completeze ceea ce vede cu propria lui imaginaţie; iar coloritul său nu este mai prejos de cel al celor mai mari colorişti ai lumii, veneţienii şi Rubens. Şi dacă Ingres este un portretist neîntrecut, nu numai în vremea sa, dar demn să fie pus alături de cei cu adevărat faimoşi din secolul al XVI-lea, adică de oamenii Renaşterii, ori de unii germani, — un Dürer, un Holbein — Delacroix în schimb este autorul unor compoziţii de o forţă şi de o putere evocatoare neîntrecută, deschizînd perspective noi şi admirabile spiritului uman, propunînd meditaţiei noastre teme, pînă la el nemaiîncercate.

EUGÈNE DELACROIX — Libertatea conducînd poporul — fragment — *ulei*

EUGÈNE DELACROIX — Grecia expirînd la Misolonghi — *ulei*

Se naşte în 1798, deci în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea. Deşi situaţia politică a Franţei şi, am putea zice, a Europei Occidentale, nu era încă deplin lămurită, victoriile lui Napoleon erau în atenţia opiniei publice.

Ne putem deci închipui efectul pe care această atmosferă o poate avea asupra sufletului unui copil simţitor. Familia sa, de origine nobilă, joacă un rol destul de important în perioada nesigură care precede ascensiunea lui Napoleon la imperiu şi, după căderea acestuia, în primii ani ai restauraţiei, în care Talleyrand, prieten intim al familiei, este unul din factorii determinanţi.

Întreprinde studii serioase şi-şi asimilează temeinice cunoştinţe de cultură generală, ceea ce face din Delacroix un artist de o erudiţie excepţională chiar pentru Franţa, cum rezultă din toată activitatea sa, atît cea de pictor, cît şi cea literară, din Jurnalul său, din articolele ce trimite la reviste, din enorma sa corespondenţă. În plus, este o natură atît de remarcabil dotată pentru tot ce este artă, încît după mărturia contemporanilor şi declaraţiile proprii în diverse ocazii, el a ezitat între a deveni un muzicant, sau un pictor. În liceu fiind, el se remarcă prin calitatea lucrărilor scrise, ce constituiau proba importantă pentru clasificarea elevilor şi prin desenele ce le execută, unele sub formă de caricaturi ale colegilor şi profesorilor, admise şi publicate de o revistă contemporană. La 18 ani se hotărăşte definitiv pentru pictură, renunţînd la muzică. Îşi alege ca profesor pe unul dintre cei mai buni elevi ai lui David, pictor însemnat el însuşi, Guérin. Deşi de formaţie clasică, acesta dovedise mari însuşiri de educator, în sensul că, departe de a impune o doctrină rigidă celor pe care trebuia să-i formeze, începe prin a le studia firea, dispoziţiile şi temperamentul şi, deşi îi supraveghează în dezvoltarea lor, le lasă totuşi destulă libertate pentru a evolua în chip logic şi conform cu natura lor intimă. Este ceea ce-l atrage spre dînsul şi pe Delacroix.

Prin acelaşi atelier trecuse şi pictorul pentru care Delacroix simte cea mai mare admiraţie şi pe care îl crede menit să conducă grupul celor independenţi şi novatori, al celor hotărîţi să scuture jugul academic şi să se dedice exprimării aspiraţiilor timpului lor. Tablourile lui Géricault, căci de acesta este vorba, atrăseseră atenţia în expoziţiile din ultimii ani şi entuziasmaseră pe tînărul Delacroix. Se împrietenesc, iar urmarea acestor strînse legături dintre tînărul ceva mai în vîrstă şi adolescentul ce se iniţiază în arta picturii va fi o mare influenţă a primului asupra celui de al doilea, mai ales la începutul carierei sale, atunci cînd impresiile sînt mai vii şi efectul lor mai profund. În acelaşi timp, alături de studiile în atelierul lui Guérin, de sugestiile ce-i pot veni de la pictura şi din conversaţiile cu Géricault, Delacroix vizitează cu asiduitate Luvrul, examinează cu interes şi cu toată înţelegerea posibilă operele marilor maeştri, se instrueşte, copiază. În 1822, la vîrsta de 24 de ani, el expune prima sa compoziţie, o pînză de mari dimensiuni, admirată şi mult discutată. E inspirată de Divina Comedie a lui Dante şi reprezintă barca în care Dante şi Virgil străbat fluviile infernului, conduşi de Karon şi înconjuraţi de cei condamnaţi la chinurile eterne şi care, agăţaţi de această barcă, încearcă să iasă din locul de groază în care trăiesc.

Într-un colorit sobru, livid, în care apar contraste puternice de umbră cu fulgerări de lumini, cei doi poeţi, Virgil, calm, Dante, mişcat de grozăvia spectacolului din jurul lor, privesc la trupurile în convulsiuni ale păcătoşilor, prinşi de barcă, unii cu mîinile, alţii cu dinţii. La o analiză pătrunzătoare se puteau distinge în acest tablou, pe lîngă ştiinţa şi cultura largă, excepţională, a acestui tînăr, ecouri de la maeştrii admiraţi la Luvru, de la Rubens în special, dar şi un sentiment aprig, care nu este satisfăcut decît de subiecte profund dramatice, asemănătoare cu faimoasa Pluta a Meduzei a lui Géricault. Partea cu adevărat nouă apărea mai ales într-o înţelegere deplină a legăturii intime dintre coloritul unui tablou şi sentimentul pe care acest tablou tinde să-l deştepte în privitor. Totuşi, tocmai acest colorit, oricît de potrivit cu subiectul, puţin timp după expunerea tabloului la Salonul din Paris, nu-l mai satisface deplin pe Delacroix. E silit să recunoască că rămăseseră în gama de care se servise prea vizibile amintiri de la unii pictori admiraţi la Luvru, de la cei ai barocului, de pildă. În cel de al doilea tablou, expus în 1824, Masacrul grecilor din Chios de către turci, o crimă oribilă contra umanităţii, care zguduie întreaga opinie publică mondială, Delacroix îşi ia revanşa. Minunatele sale însuşiri de colorist în tonuri strălucitoare apar atunci din plin în acest tablou faimos, şi nu chiar din prima zi a expunerii lui la Salonul francez. În acelaşi Salon expusese şi marele peisagist englez Constable. Prospeţimea culorilor din opera englezului fac evidentă pentru Delacroix lipsa de efect a fondului vast de peisaj din opera sa şi el revine chiar în expoziţie şi procedează, într-o singură dimineaţă, la corecturile necesare, care fac din Masacrul din Chios prima manifestare de mare colorist a lui Delacroix şi una din capodoperele romantismului.

Este momentul să ne întrebăm: ce împingea pe Delacroix spre astfel de subiecte? Sau, şi mai clar, care sînt subiectele ce-i convin, cele care cu adevărat îl inspiră?

Am vorbit la începutul acestui articol de Delacroix ca de un tînăr care, în unele privinţe, prin felul vieţii sale în societate, prin felul de a se îmbrăca şi comporta, prin gustul său literar, nu-şi desminţea originea nobilă. Alături de aceste trăsături, pe care Delacroix le păstrează îndelungul întregii sale vieţi, în arta ca şi în firea sa mai descoperim însă altele, care ni-l fac mult mai interesant, care îl apropie de noi, şi care ni-l arată ca simţitor la nedreptăţile sociale şi politice din vremea sa, nedreptăţi deşteptînd în inima sa simţitoare o simpatie ce se traduce prin opere strălucite: admiraţie pentru Grecia în lupta sa disperată cu turcii, ca să-şi recîştige libertatea; participare cu gîndul şi cu talentul său la mişcarea pe baricade, la lupta pentru a obţine libertatea şi a înlătura abuzurile de care suferea Franţa. În toate împrejurările în care, de o parte se găseşte cel ce suferă, iar de alta un impilator, Delacroix ia partea primului. Eroii săi, cei care populează pînzele de vaste proporţii ce decorează zidurile monumentelor publice sau sînt destinate insti-

EUGÈNE DELACROIX Femeile din Alger — *ulei*

EUGÈNE DELACROIX — Intrarea cruciaţilor in Constantinopole — fragment — *ulei*

EUGÈNE DELACROIX — Tigru tînăr jucîndu-se cu mama lui — *ulei*

tuţiilor şi muzeelor, sînt toţi luptători. Unii înving, dar cei mai mulţi sînt răpuşi de un destin tragic, mai puternic decît voinţa lor, dar contra căruia sentimentul datoriei i-a făcut să lupte cu îndîrjire. Este ceva asemănător în arta lui Delacroix cu ceea ce întîlnim şi în opera lui Michelangelo. Bizantinii, zdrobiţi de cruciaţi, Tasso, prizonierul din Chillon, Hamlet, Ofelia, Ovidiu, vînătorii de fiare, sfîşiaţi adesea de acestea, iată subiectele sale favorite. Vîrsta de aur, pe care clasicii o puneau la începutul civilizaţiei, Delacroix o descoperă la popoarele tinere, cu care este în perfect acord, la marocanii din nordul Africei, cu sînge cald, cu forme nobile şi viguroase, nestricaţi de o civilizaţie pe baze nedrepte; animalele lor, printre care calul, vor constitui unul din motivele principale în arta sa; chiar fiarele din mijlocul sălbăticiunii, lei, tigri, leoparzi, şi ele iubitoare de libertate, atrag interesul artistului.

Ca să se documenteze asupra aspectului şi vieţii fiarelor, el devine un vizitator asiduu al Grădinii Plantelor, şi în această privinţă influenţat de Géricault. Aici, unde din nenorocire nu le putea vedea decît în captivitate, el se opreşte ore întregi în faţa cuştilor şi, printre zăbrele, observă pe nobilii prizonieri în diversele faze ale existenţei lor forţate. Barye, şi el, Géricault procedează la fel. Dar Delacroix nu se mulţumeşte numai cu aspectul viu al animalului, imaginat chiar în mediul său natural, simte nevoia să-l cunoască în amănunt, să ştie căror muşchi şi căror nervi se datoresc mişcările lor vertiginoase, iuţi ca fulgerul, puterea, salturile pe care sînt capabile să le execute şi, în acest scop, el asistă la disecţia animalelor moarte, desenează diversele părţi ale cadavrului lor, desenează şi înmagazinează. Partizan al educaţiei memoriei unui pictor în aşa fel încît, după numeroase exerciţii după natură, să nu mai aibă nevoie de model, el va fi în stare, în momentul în care va avea nevoie de un detaliu, oricît de precis, să facă apel la amintire, iar aceasta să-l servească în chip mulţumitor.

În acest fel de a proceda, în această metodă de lucru, bazată pe stricta realitate, dar nu supusă impresiei momentului, recunoaştem una din superiorităţile lui Delacroix asupra altor contemporani. Dar mai sînt şi altele. Astfel, acest artist, a cărui calitate supremă consistă în temperamentul său pasionat şi vijelios, s-a educat în sensul ca niciodată pasiunea să nu-l conducă singură, ci ca ea să fie reţinută de raţiune, aşa încît ori care din impulsiile sale să poată fi pe loc controlată. Dar aceasta este şi metoda de lucru a lui Rubens, cu care Delacroix are atîtea puncte de asemănare. Cu o astfel de metodă de lucru este evident că Delacroix are mai puţină nevoie în tot momentul de un model, decît avea Ingres. În schimb însă, culoarea va căpăta la el un rol precumpănitor şi, din acest punct de vedere, chiar comparat cu marii colorişti ai trecutului, el este un inovator. Va face astfel observaţii şi va introduce, ca o consecinţă a acestor observaţii, în pictura vremii, unele procedee care au lărgit cu mult domeniul posibilităţilor picturilor. El consideră că fiecare ton deşteaptă în noi un sentiment care îi este propriu: roşul, pasiunea; violetul sau albastrul, tristeţea; un anumit ton sumbru, brun sau cenuşiu, combinat cu altele, un sentiment sinistru. El leagă deci de culoare o noţiune sentimental-morală şi, prin aceasta, obligă pe artist să-şi compună paleta într-un chip depinzînd în mod absolut de subiectul pe care doreşte să-l exprime.

Tot în legătură cu coloritul el analizează efectele rezultate din prezenţa alături în aceeaşi operă, a diverselor tonuri, complementare sau nu; din modificarea tonurilor pure, rezultată din pricina reflexelor produse de unele culori vecine, care fac ca primele să nu aibă niciodată nuanţa pe care ar avea-o, dacă n-ar primi raze de lumină de la vecinele lor. Cum era natural, aceste constatări vor avea consecinţe importante asupra felului său de a picta şi de a-şi pregăti paleta.

Nici felul de a aşterne pasta colorată pe pînză nu este acelaşi la Delacroix ca la alţi contemporani, îndeosebi ca la academici şi neoclasici. Aceştia pictau lins, fără să lase să se vadă urma pensulei, fără chiar să se simtă marginea la care se oprea un ton, înainte de a se trece la tonul vecin. Delacroix nu numai că pune solid în evidenţă urmele pensulei, dar uneori, după nevoi, tuşa sa ia forme variate: de virgule, de linii paralele, de dîre groase de culoare, după cum e vorba de a reda o suprafaţă calmă, ori o stofă bătută de vînt, cu falduri numeroase în multe direcţii, de un material care-şi schimbă culoarea după cum este izbit de lumină, ori trăsăturile convulsionate ale unei feţe sub efectul unor sentimente puternice. Cum vedem, asupra fiecărui sentiment esenţial în arta picturii, atitudinea lui Delacroix e alta decît cea a celui pe care toată lumea şi el însuşi îl considera ca rivalul său, a lui Ingres, deşi, cum am văzut, amîndoi porneau de la dorinţa de a reda cît mai fidel natura, fiecare însă interpretînd-o după nevoile spiritului şi temperamentului său.

Ingres şi discipolii lui pretindeau tot timpul, în declaraţii publice ca şi în felul cum executau pictura, că ei singuri au înţeles deplin pe cei vechi, pe clasicii antichităţii, ca şi pe urmaşii acestora, pe artiştii Renaşterii. Delacroix le demonstrează că ei nu cunoşteau decît anume manifestări ale artei clasice, că, de pildă, una dintre cele mai însemnate, după el, forme de artă, cea de a bate monede şi medalii, nu le spusese nimic, deşi ea îi apare lui Delacroix ca plină de învăţături. Pornind de la aceste admirabile opere, de la felul cum ele s-au tocit din pricina vremii şi a trecerii prin numeroase mîini, Delacroix construieşte o întreagă teorie a ovelor, asupra căreia, se pare, atenţia îi fusese atrasă tot de Géricault, teorie utilă pentru cine analizează cum se construieşte o compoziţie. În ce constau aceste ove? Observînd că oricît de tocită ar fi o monedă veche, ea păstrează scheletul compoziţiei, sub forma unui ansamblu de reliefuri de forma unor ouă, a unor ove, el ajunge la concluzia că, pentru ca o compoziţie să se menţină, adică să arate că a fost solid construită, diversele ei părţi trebuie să se comporte între ele în acelaşi fel, adică ea să poată fi descompusă în nişte mase ovale, iar acestea să aibă între ele un raport armonios, să construiască un ansamblu de forme geometrice admirabil echilibrate. Multe din schiţele lui Delacroix, premergătoare unei compoziţii, ies din această preocupare, ne apar sub această formă sintetică, ca şi numeroasele desene şi litografii, inspirate de monede antice.

Delacroix merge şi mai departe în critica ce o face academismului şi chiar clasicismului, aşa cum pretinde el că-l practica Ingres. Acesta îşi alegea eroii cînd nu făcea portrete, foarte adesea din lumea antică. Una din cele mai însemnate opere ale sale, la care a lucrat mulţi ani şi pe care n-a putut-o termina, închipuia vîrsta de aur a omenirii, într-un peisaj ideal. Delacroix este convins că o imagine a vîrstei de aur se putea găsi, reală, în vremea lui, la populaţiile libere, din nordul Africei, trăind întocmai ca eroii homerici, într-o natură luxuriantă ori în deşertul

EUGÈNE DELACROIX
Chopin — *ulei*

arid, frumoşi, mîndri, vii şi nu copiaţi după statui şi basoreliefuri. « Grecii şi romanii, scrie el din Maroc unui prieten, sînt aici, la uşa mea », fără să mai vorbească de culorile şi de faldurile splendide ale vestmintelor lor, ale obiectelor lor uzuale, ori de podoabă, de cerul şi de peisajul Marocului. De aceea, acest contact cu Marocul (1832—1833) înseamnă una din cele mai minunate experienţe din cariera artistului, şi, într-un fel, prin locul pe care orientul îl va ocupa de atunci încoace în pictura apuseană, constituie o etapă semnificativă în întreaga artă europeană.

L-am părăsit pe Delacroix, ca să ne ocupăm de descoperirile care-l vor ajuta să-şi îmbogăţească experienţa sa de pictor, să şi-o perfecţioneze, ca şi ideologia, ideologie pe baza căreia îşi va alege unele din subiectele sale. În mijlocul unei epoci în care evenimentele politice şi de ordin social se succed cu m re repeziciune, el simte aceste evenimente, reacţionează la ele, îşi exprimă în mod precis aprobarea şi participarea sa intelectuală şi sentimentală la ele, pictînd şi trimiţînd la Salon, după cum am văzut, mai întîi omagiul său călduros pentru grecii care luptau pentru eliberarea ţării lor, în « Masacrul din Chios », apoi în « Grecia expirînd la Misolonghi », apoi, după 1830 importanta sa contribuţie la istoria revoluţiei din 1830, adeziunea sa întreagă, în compoziţia faimoasă, în care libertatea, sub aspectul unei femei tinere şi viguroase, pe cap cu bonetul frigian şi cu tricolorul în mîna dreaptă, conduce poporul, trecînd peste baricade. Ea antrenează în urma ei pe intelectuali şi pe lucrători, tineri şi bătrîni, pînă şi pe Gavroche, adolescentul ce nu se teme de gloanţe şi se strecoară acolo unde pericolul e mai mare, inimos, cu o glumă sau cu o înjurătură la adresa trupei pe buze.

Între acestea, Delacroix izbuteşte, cu toată duşmănia grupului contrar, să se impună. Pe lîngă portretele ce le execută, pe lîngă numeroase scene, urmare a contactului cu Marocul, printre care cele mai renumite sînt « Femeile din Alger », operă pe care Degas o considera ca una dintre cele mai frumoase din lume, şi « Nunta evreiască », el primeşte comenzi de la stat. « Intrarea cruciaţilor în Constantinopole », în 1204, pentru Galeria Cruciadelor din palatul de la Versailles, este un manifest dramatic contra războiului, arătîndu-i dezastrele şi ruinele, întruna din cele mai strălucite capitale ale lumii, ca şi cruzimea cuceritorilor, orgoliul lor nemăsurat, mergînd pînă la călcarea în picioarele cailor, a celor care, cu cîteva zile mai înainte, se adăposteau în palatele imperiale. Acest mare succes este precedat şi urmat de alte comenzi de stat, tot atît de însemnate: decorarea tavanului şi a pereţilor, mai întîi a salonului în care era primit regele, cînd vizita Camera deputaţilor, apoi a bibliotecii acelei Camere; decorarea Bibliotecii Senatului, a plafonului Galeriei lui Apollo de la Luvru, a Salonului păcii de la Primăria Parisului; apoi, însfîrşit, a Capelei arhanghelilor din biserica Saint Sulpice, ultima mare lucrare, care reclamă aproximativ 12 ani de muncă, căci n-a fost terminată decît numai în 1861.

Acest ansamblu imens, ca valoare şi ca întindere, care ar fi făcut celebru pe oricare mare pictor, este fructul muncii unui om bolnav, care, mai ales în ultimii ani ai vieţii, adică cei destinaţi desăvîrşirii atîtor capodopere, este des împiedicat să lucreze de lungi perioade de friguri şi de oboseală. Aici însă, mai mult decît în orice alte lucrări, apare superioritatea lui Delacroix asupra contemporanilor. Cu imaginaţia plină de toate episoadele mari ale istoriei omenirii şi ale istoriei patriei sale, cunoscător al literaturii universale, el alege din acest vast repertoriu scenele care populează compoziţiile imense ce se desfăşoară pe zidurile şi pe plafoanele palatelor Parisului.

Pînă la Delacroix, asemenea scene constau din alegorii şi abstracţiuni, sub forma de femei goale, care în curbe armonioase, ocupate să-şi pună în valoare farmecele, îşi împărţeau suprafeţele zidurilor. El dispreţuieşte această formă de artă, care nu spunea nimic, denota cel mult o familiarizare cu anatomia trupului femeiesc. O pictură murală este pentru el afirmaţia unui adevăr etern, întruchipat într-o scenă atît de celebră, încît e cunoscută tuturor, redată cu toate mijloacele pe care o atît de lungă experienţă, bazată pe exemplul marilor predecesori, le punea la îndemîna sa.

Acest punct de vedere nou, care va avea repercuţii asupra întregii picturi monumental-decorative de după el, aduce, cum era normal, şi o transformare în felul de a fi realizată. Delacroix n-a făcut frescă, deşi acest procedeu fusese din nou întrebuinţat în Franţa către începutul secolului, ca urmare a contactului tinerilor pictori francezi, la şcoala franceză din Roma, cu monumentele artei italiene. Dar Delacroix nu aprobă nici pe cei care, în ulei, pictau zidul ce se cuvenea decorat. El pictează totul separat, pe o pînză, pe care apoi — ne închipuim cu cîtă greutate — o aplică pe zid. Acest procedeu cerea mai întîi o ştiinţă impecabilă, pentru ca să evite deformările rezultate din dispoziţia zidurilor, adică a înălţimii la care apărea compoziţia, a curburilor, inevitabile acolo unde erau bolţi şi firizi, apoi o mare îndemînare, atunci cînd se lipea de zid pînza pictată, cînd ea era « maruflată ». Metoda aceasta de lucru avea însă marele avantaj de a oferi artistului posibilităţile, fără mari oboseli, de a controla în tot momentul efectul muncii sale. Toate dificultăţile mai sus amintite au fost învinse de Delacroix, ajutat numai de prea puţini colaboratori, căci el, propriuzis, elevi n-a avut.

În toată lunga epocă în care el este ocupat cu executarea acestor importante decoraţii, el continuă să picteze lucrări de şevalet, mai ales teme vechi, amintiri din Maroc, sau chiar, el care în tinereţe dispreţuise comenzile de opere religioase, tablouri cu astfel de subiecte. La acestea trebuiesc adăugate o serie importantă de gravuri în apă tare şi de litografii, printre care, în primul rînd, cele ilustrînd pe Hamlet şi pe Faust. Litografiile pentru Faust au făcut o mare plăcere lui Goethe, care a declarat prietenilor săi că tînărul francez — Delacroix era atunci încă tînăr — a pus în lumină detalii care şi pentru el, Goethe, au devenit mai clare şi mai semnificative.

Delacroix moare în 1863. Iată cum îl caracterizează un istoric de artă contemporan cu el, după ce povesteşte ultimele momente ale marelui maestru: « Aşa muri, aproape surîzînd, Ferdinand Victor Eugène Delacroix, pictor de mare rasă, care avea soare în cap şi furtuni în inimă, care timp de 40 de ani a atins toate coardele pasiunilor umane, şi a cărui pensulă grandioasă, teribilă sau suavă, trecea de la sfinţi la războinici, de la războinici la îndrăgostiţi, de la îndrăgostiţi la tigri şi de la tigri la flori ».

EUGÈNE DELACROIX — Contele Palatiano — *ulei*

ANDREI RUBLIOV — Troiţa (Galeria Tretiakov)

ŞASE SECOLE DE LA NAŞTEREA LUI ANDREI RUBLIOV

MARIA BENEDICT

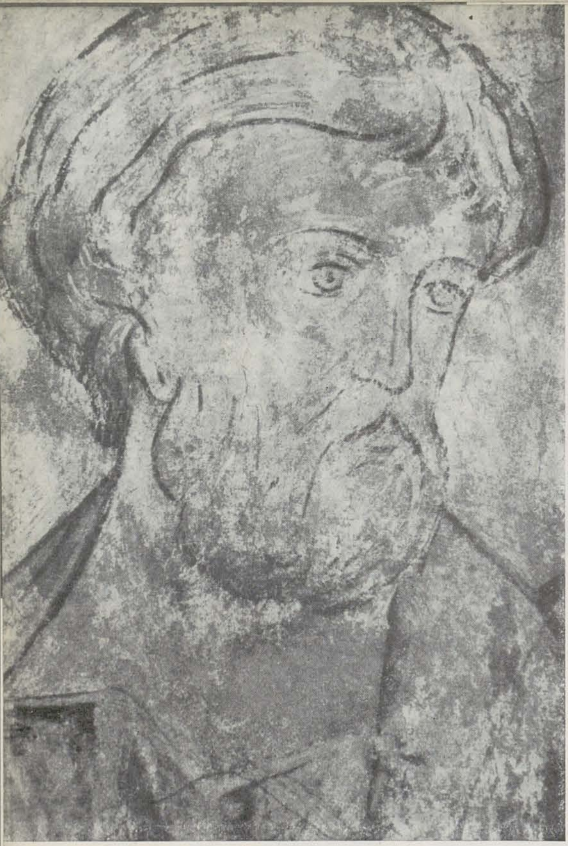
Din iniţiativa Societăţii Arheologice din Moscova, în 1904 se făcea pentru prima dată încercarea de restaurare a unei lucrări, unice la acea dată, cert atribuită marelui pictor rus de la sfîrşitul veacului al XIV-lea şi începutul celui de al XV-lea, al cărui nume, aureolat de o glorie legendară, era Andrei Rubliov. Acea lucrare este unanim cunoscuta « Troiţă », icoană care pînă la Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie a cunoscut captivitatea unei mănăstiri. Guvernului Sovietic îi revine deplinul merit de a fi încredinţat specialiştilor sovietici sarcina redescoperirii, restaurării şi studierii în profunzime a operei genialului pictor rus şi de a fi aşezat lucrările lui Rubliov în marile muzee ale Uniunii Sovietice, pentru cunoaşterea şi preţuirea lor de către întregul popor.

La 2 august 1918, sub semnătura lui Vladimir Ilici Lenin, a fost dată publicităţii o listă de personalităţi de revoluţionari şi activişti pe tărîm obştesc, scriitori, poeţi, filosofi, savanţi, compozitori, actori şi artişti plastici, cu recomandarea de a se înălţa monumente, întru cinstirea lor, la Moscova şi în alte mari oraşe ale Republicii Sovietice. În acea listă pe primul loc rezervat artiştilor plastici, se afla numele lui Andrei Rubliov. Comisia Unională de păstrare şi restaurare a operelor vechii picturi ruse, constituită în acelaşi an 1918, pe lîngă Serviciul de organizare şi păstrare a monumentelor de artă, a trecut la o activitate sistematică de redescoperire a tuturor operelor lui Rubliov, ajunse peste secole pînă în zilele noastre, şi de curăţire a lor de adausurile, repictările pe care le-au suferit şi care împiedicau formarea unei juste reprezentări asupra valorii picturii rublioviene. Îndelunga activitate a restauratorilor sovietici, printre care specialişti cu renume mondial, cum a fost Igor Grabar, a scos la lumină toate acele geniale ansambluri de opere de veche artă rusă — fresce şi icoane — în realizarea cărora Rubliov, alături de alţi maeştri ai picturii ruse, a luat personal parte.

Istoriografia de artă sovietică — reprezentată prin personalităţi cu certă autoritate ştiinţifică, precum M. V. Alpatov şi V. N. Lazarev — a adus o importantă contribuţie la cunoaşterea operei lui Rubliov, ca o culme a culturii ruse din veacul al XIV-lea.

Datele cu privire la viaţa şi opera lui Andrei Rubliov sînt încă incomplete, numeroase perioade rămase necunoscute, sau neîndeajuns de cunoscute, din biografia lui Rubliov — cu deosebire perioada sa de formare ca pictor — şi din creaţia sa — mai ales cea anterioară anului 1405 — fac obiectul studiilor prezente ale cercetătorilor sovietici.

Se crede că Andrei Rubliov s-ar fi născut în jurul anului 1360, fără a se şti însă unde anume. Cronicile vremii indică numai că el a fost un modest călugăr al Mănăstirii Troiţa — Serghiev, fondată după anul 1330. Ceea ce letopiseţele vremii ne înştiinţează cu certitudine este faptul că în 1405 Rubliov era deja un pictor cu valoare larg recunoscută,



ANDREI RUBLIOV — Apostolul Andrei. Detaliu din fresca « Judecata de apoi ». Catedrala Uspenski din Vladimir, **1408**

de vreme ce i s-a comandat să execute împreună cu alţi doi mari pictori ai vremii — Teofan Grecul şi Prohor din Gorodeţ — frescele Catedralei Buna Vestire din Kremlinul Moscovei. Din 1408 el a lucrat pînă la sfîrşitul vieţii cu un alt călugăr, prietenul său nedespărţit — Daniil Ciornîi. Cu acesta Rubliov a realizat picturile Catedralei Uspenski din Vladimir. Între 1408 şi 1425 Rubliov a pictat frescele Catedralei Uspenski din Zvenigorod, aceleiaşi perioade aparţinîndu-i — se pare — şi realizarea cunoscutei sale « Troiţe ». Potrivit mărturiilor cronicilor vremii, frescele Catedralei din Mănăstirea Andronik din împrejurimile Moscovei, realizate în colaborare cu Daniil, au fost ultimele opere ale lui Rubliov. Marele pictor a murit şi a fost înhumat la această mănăstire, se crede, în anul 1430.

★

Creaţia lui Rubliov este nemijlocit legată de numele Moscovei, de formarea statului rus centralizat. Andrei Rubliov s-a manifestat într-o perioadă de rapidă ridicare a cnezatului Moscovei, care după victoriile repurtate în 1380, în lupta împotriva tătarilor, pe cîmpia Kulikovo, a început să conducă lupta de eliberare naţională şi de unificare a tuturor cnezatelor ruseşti. Victoria asupra tătarilor a determinat începutul destrămării acelei idei, cristalizate vreme de veacuri mai înainte, cu privire la aşa zisa « iminenţă » a jugului tătărăsc. Şi deşi victoria lui Dimitri Donskoi pe cîmpia Kulikovo nu a însemnat şi înfrîngerea definitivă a tătarilor, nepunînd dintr-o dată capăt dependenţei Moscovei de Hoarda de Aur, acest important moment istoric a deşteptat ţara din îndelungata şi chinuitoarea amorţeală, a deschis perspective posibilităţii de eliberare de sub jugul tătărăsc şi — ceea ce este mai important — a provocat o neobişnuită creştere a forţelor spirituale ale poporului rus. Epoca în care a trăit şi a creat Andrei Rubliov a fost o epocă de creştere şi de afirmare a conştiinţei naţionale, epoca unui înalt avînt patriotic, care a împins pe prim plan ideea cu privire la desăvîrşirea şi măreţia morală a omului, cu privire la înalta sa menire. În acel timp puternice focare ale culturii ruse erau mănăstirile. În toate genurile artei ruse s-a observat o înviorare a activităţii creatoare, care a dus la realizarea unor opere de o remarcabilă valoare artistică. Printre artiştii acestei epoci primul loc l-a ocupat Andrei Rubliov.

În creaţia lui, cu toată tematica religioasă abordată, s-a reflectat cu putere concepţia umanistă cu privire la însemnătatea personalităţii umane, armonios şi desăvîrşit dezvoltată, cu privire la capacitatea spirituală a omului, la frumuseţea morală a acestuia. Neieşind din limitele iconografiei medievale, Rubliov, în pictura sa, a adus în schimb o mare profunzime a sentimentului, un lirism discret, un subtil simţ poetic, o înaltă desăvîrşire a formei de exprimare plastică. Prin creaţia lui Rubliov şcoala moscovită de pictură a atins cel mai înalt nivel de înflorire.

Apariţia lui Rubliov în vechea artă rusă nu s-a produs însă întîmplător. Înzestrat cu un talent deosebit, el a pornit de la cele mai bune tradiţii ale maeştrilor picturii bisericeşti din veacul al XIV-lea.

« Rubliov — scria Igor Grabar — a folosit în mod inimitabil roadele eforturilor creatoare ale cîtorva generaţii... găsind cea mai bună formulă pentru întruchiparea idealului epocii sale... » [1]) Arta lui Rubliov nu este despărţită de cea a predecesorilor săi printr-o prăpastie, autorul « Troiţei » neizolîndu-se de cultura bisericească, ci dînd tradiţionalei « forme religioase » un conţinut nou, popular. « Arta sa este mai poetică, mai plină de moliciune, mai luminoasă decît arta înaintaşilor săi — scrie V. M. Lazarev. În zadar ar fi să se caute în arta lui asprimea bizantină, ascetismul bizantin ». [2]) Artă de un mare laconism, pictura lui Rubliov impresionează prin desăvîrşita armonie a compoziţiei, prin acea subtilă, neîntrecută muzicalitate a tonurilor, prin ritmul maselor de culoare proaspătă şi luminoasă, printr-o atît de vie exprimare a sentimentelor personajelor sale. În lucrările de la Zvenigorod şi Vladimir, în reprezentarea lui Christ ca şi în figurile de apostoli şi de sfinţi (Arhanghelul Mihail de pildă) se citeşte orientarea pictorului către umanizarea figurilor, mişcarea reţinută a personajelor, liniştea atitudinilor, caracterul meditativ al chipurilor. Figurile sale de apostoli, concentrate, trăind o adîncă viaţă interioară, pe cît sînt de umane pe atît sînt de autentice, datorită încercării de subliniere a unor trăsături naţionale, proprii tipului de om rus. Nikolai Kuzmin, în studiul său închinat marelui pictor, arăta că unele din figurile personajelor din frescele lui Rubliov (ca de pildă cele din fresca « Judecata de apoi » din Catedrala Uspenski din Vladimir) sînt atît de caracteristice pentru ţăranul rus încît ele îi evocă pe eroii lui Turgheniev şi Tolstoi. [3])

Cea mai desăvîrşită lucrare a marelui pictor, cea care i-a creat o faimă mondială, este icoana « Troiţa », din iconostasul Bisericii Troiţa din Zagorsk, lucrare caracteristică pentru acea « poezie a imaginii », atît de proprie stilului lui Rubliov. Realizată probabil între anii 1422 şi 1427, icoana lui Rubliov este o originală întruchipare de armonie, operă care spre deosebire de toate imaginile bizantine anterioare ale « Troiţei », poartă un pronunţat caracter filozofic. Artistul nu s-a mărginit la înfăţişarea strictă a episodului unei legende biblice, ci a tins — aşa cum explică cercetătorul sovietic M. V. Alpatov — către întruchiparea concepţiei « cu privire la unitate şi diversitate, la precumpănirea unei părţi şi la egalitate între toate părţile componente, cu privire la linişte şi mişcare, adică acea unitate dialectică a contrariilor, care din filozofia antică a pătruns în învăţătura creştină. » [4])

Compoziţia « Troiţei », înscriindu-se într-un cerc invizibil, realizată cu un subtil simţ al ritmului, căruia i se subordonează distribuirea celor trei figuri cu conturuti unduioase, curgătoare, date de desenul deosebit de uşor, crează o puternică impresie de pace, de calm, de armonie. Amplitudinea contrastelor cromatice şi în acelaşi timp inegalabila armonizare a tonurilor, de albastru azuriu, de roşu, verde şi liliachiu, de oranj şi aur, i-a determinat pe unii cercetători ai operei rublioviene să compare această polifonie cromatică cu un înălţător imn pentru orgă.

Atît Alpatov cît şi Lazarev subliniază în scrierile lor caracterul profund original al operei lui Rubliov. Ei au un punct de vedere comun în combaterea acelor păreri ale unor istoriografi de artă potrivit cărora opera lui Rubliov ar fi fost produsul influenţelor Renaşterii italiene. « În mod hotărît se poate respinge concepţia potrivit căreia Rubliov şi-a datorat succesul cunoaşterii operelor de pictură italiană şi în particular contactului cu icoanele maeştrilor din Siena. (Legătura nemijlocită între maeştrii ruşi şi Italia acelor vremuri nu a existat). Asemănarea dintre Rubliov şi Simone Martini sau Duccio poate fi explicată prin aceea că ei au pornit de la aceleaşi vechi tradiţii iconografice, că fiecare dintre ei, cu forţe proprii, a făcut efortul de a rezolva sarcini artistice analoage... De aceea atît acolo (în apusul Europei, n.a.) cît şi aici (în Rusia, n.a.) arta s-a dezvoltat sub semnul interesului crescînd faţă de om, sub semnul orientării către viaţa reală, şi al tendinţei către o adevărată reprezentare a acesteia ». [5])

În zilele noastre lucrările lui Andrei Rubliov, capodopere ale vechii picturi ruse, înnobilează prin prezenţa lor marile muzee de artă sovietice — Galeria Tretiakov din Moscova, Muzeul Rus din Leningrad ş. a.

Recunoaşterea valorii artistice a operei lui Andrei Rubliov, ca reprezentant de o remarcabilă autenticitate şi originalitate al geniului popular rus, al creaţiei populare din veacurile trecute, a fost odată în plus subliniată de Hotărîrea din 1947 a Consiliului de Miniştri al U.R.S.S., cu privire la crearea pe teritoriul fostei Mănăstiri Andronik a unei colecţii muzeale de veche artă rusă, care să poarte numele lui Andrei Rubliov.

Cu recomandaţia Consiliului Mondial al Păcii, în anul 1960, în întreaga lume, s-a aniversat împlinirea a şase secole de la naşterea marelui pictor, a cărui operă reprezintă o mîndrie a poporului rus şi o genială contribuţie la îmbogăţirea tezaurului artistic universal.

---

[1]) — „Dekorativnoe Iskusstvo", Nr. 8/1960.
[2]) — „Istoria Artei Ruse", Ed. Acad. de Ştiinţe a U.R.S.S., Moscova, 1955, pg. 103—104.
[3]) Nikolai Kuzmin, „Andrei Rubliov" în „Oeuvres et Opinions", Nr. 8/1960.
[4]) M. V. Alpatov „Andrei Rubliov", Gosizdat „Iskusstvo", Moscova, 1959, pg. 22.
[5]) Ibidem, pg. 30—31.

HOKUSAI

ALEXANDRA ZIGURA

Expoziţia de gravură a pictorului japonez Katsushika Hokusai, deschisă în sălile Fondului Plastic din B-dul Magheru, s-a înscris pe linia acţiunilor întreprinse de U.N.E.S.C.O., în vederea sărbătoririi pe plan internaţional a marilor artişti, ca mijloc de cunoaştere şi prietenie între popoare.

Organizarea unei expoziţii Hokusai a fost posibilă datorită numărului important de gravuri aflate la Cabinetul de Stampe al Muzeului de Artă al R.P.R., în colecţia acad. prof. G. Oprescu şi în alte colecţii din capitală.

Hokusai s-a născut în septembrie 1760 în cartierul Hanjo din Edo (Tokio). Părinţii erau oameni săraci aşa că la 4 ani au trebuit să dea copilul unui meşter de oglinzi, care l-a înfiat. Cînd avea 14 ani s-a angajat ca ucenic gravor în lemn, dar la 18 ani s-a consacrat definitiv picturii. El a cunoscut şi studiat principiile şcolilor tradiţionaliste de pictură — Tosa (pictura de curte) şi Kano (pictura de influenţă chineză) dar s-a alăturat unei şcoli cu izvoare în viziunea artistică populară, şcoală cunoscută sub numele « Ukio-e », ceea ce însemna « lumea care trece » şi care semnifica reprezentarea în artă a vieţii cotidiene a lumii oamenilor simpli.

Cele peste 80 de lucrări expuse prezentau aspecte variate din vasta operă a acestui mare comentator al vieţii de fiecare zi.

Dacă în prima perioadă de creaţie Hokusai îşi alege temele din viaţa trepidantă a marelui oraş Edo (astăzi Tokio), după 1817 încep călătoriile sale prin ţară care au ca rezultat apariţia importantelor cicluri de peisaje: « Cascadele », cele « 36 de vederi ale muntelui Fuji », volumele cu « 100 de vederi ale muntelui Fuji » etc., în care ni se revelează marile calităţi de peisagist ale lui Hokusai.

În expoziţie figura un număr destul de mare de ilustraţii făcînd parte din volumele: « Plimbare prin capitala de Est » (Tokio), « Privire asupra malurilor rîului Sumida », « Munţi şi Munţi » etc., care reflectă aspecte din viaţa oraşului Edo, capitala şogunală a timpului. În vreme ce în cartierul de sus erau grupate palatele nobililor feudali, dispuse în jurul reşedinţei şogunale, oraşul de jos cuprindea cartierele comerciale, Yoshiwara, cartierul plăcerilor, fiind plasat în nord-estul oraşului. În nopţile calde de vară populaţia petrecea pe malurile rîului Sumida — rîu care trecea prin mijlocul oraşului — cele două maluri fiind legate între ele prin numeroase poduri care apar şi ele des în opera lui Hokusai. La Edo, unul din amuzamentele preferate ale poporului era teatrul Kabuki, spre deosebire de Kioto — capitala imperială — unde teatrul de marionete avea întîietate.

Hokusai, cu penelul în mînă, era prezent peste tot. Pe arterele centrale ale oraşului, prin cartierele comerciale, pe malurile fluviului Sumida, prin cartierul Yoshiwara, pe podurile aglomerate, prin teatre etc., surprinzînd cu o rară măiestrie viaţa sub cele mai variate şi neaşteptate aspecte ale ei. În expoziţie multe din aspectele menţionate mai sus se găsesc ilustrate în frumoase tiraje de epocă.

Participarea directă a artistului la viaţa înconjurătoare, neastîmpărata sa curiozitate şi spiritul de observaţie, l-au ajutat să sezizeze cu spontaneitate aspectele obişnuite ale existenţei. Fantezia, ritmul şi armonia compoziţiilor sînt subliniate de o cromatică cînd vie şi strălucitoare, cînd palidă, pierzîndu-se în degradeuri subtile.

Ilustraţiile la cărţile cu schiţe, numite « Mangwa », sînt de o mare fantezie şi vervă. Cu linii ferme şi precise, artistul sintetizează uneori imaginile pînă la laconism, pentru a le recompune apoi pînă la cel mai mic amănunt.

Seria peisajelor marchează însă apogeul creaţiei sale. « Cascadele », cele « 36 de vederi ale muntelui Fuji », volumele cu « 100 de vederi ale muntelui Fuji » constituie suma studiilor făcute asupra naturii şi umanităţii.

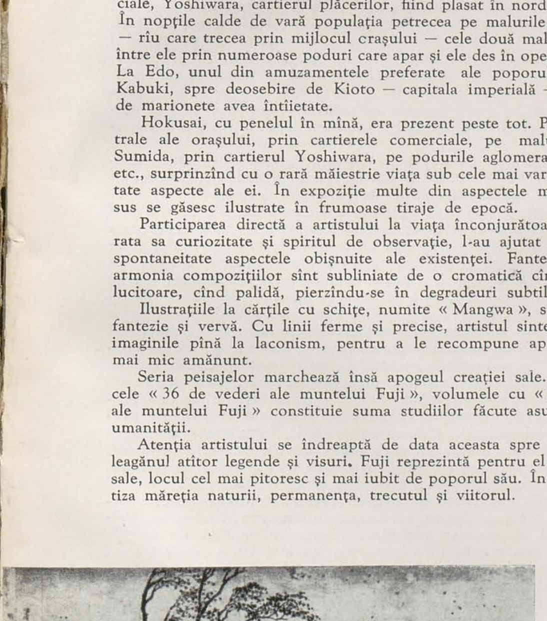
Atenţia artistului se îndreaptă de data aceasta spre muntele Fuji, leagănul atîtor legende şi visuri. Fuji reprezintă pentru el natura patriei sale, locul cel mai pitoresc şi mai iubit de poporul său. În el se concretiza măreţia naturii, permanenţa, trecutul şi viitorul.

KATSUSHIKA HOKUSAI — Bijin (Curtezană) — *gravură originală.* (Colecţia Acad. Prof. G. Oprescu)

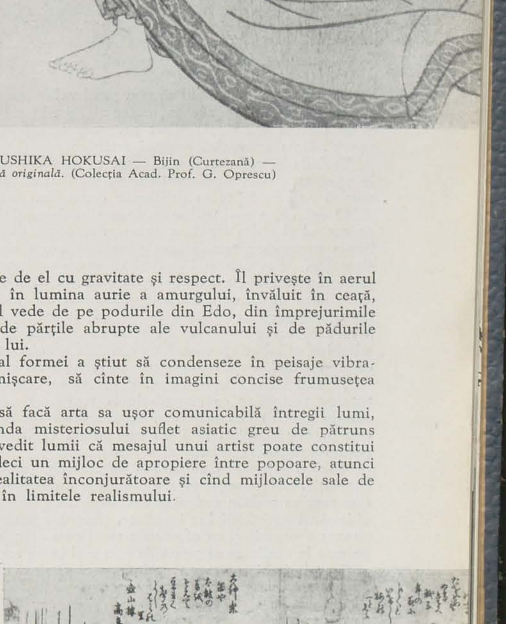
Hokusai se apropie de el cu gravitate şi respect. Îl priveşte în aerul proaspăt al dimineţii, în lumina aurie a amurgului, învăluit în ceaţă, pe timp de furtună, îl vede de pe podurile din Edo, din împrejurimile oraşului, se apropie de părţile abrupte ale vulcanului şi de pădurile de pini de la poalele lui.

Acest mare poet al formei a ştiut să condenseze în peisaje vibraţiile universului în mişcare, să cînte în imagini concise frumuseţea patriei sale.

Hokusai a reuşit să facă arta sa uşor comunicabilă întregii lumi, înlăturînd astfel legenda misteriosului suflet asiatic greu de pătruns şi de înţeles. El a dovedit lumii că mesajul unui artist poate constitui un limbaj comun şi deci un mijloc de apropiere între popoare, atunci cînd se inspiră din realitatea înconjurătoare şi cînd mijloacele sale de expresie se păstrează în limitele realismului.



KATSUSHIKA HOKUSAI — Vîntul — provincia Suruga. Din seria celor « 36 de vederi ale Muntelui Fuji » — *gravură originală*) Colecţia Muzeului de Artă al R.P.R.)



KATSUSHIKA HOKUSAI — Anul nou în cartierul Yoshiwara (ilustraţie din volumul « Privire asupra malurilor rîului Sumida ») — *gravură originală.* (Colecţia Muzeului de Artă al R.P.R.)

ARTELE DECORATIVE ŞI INDUSTRIA

Arh. FLORICA VASILESCU

Capitolul mare al decoraţiei începe cu decorarea interioară şi exterioară în tehnicile cele mai diferite, de la relief şi frescă, pînă la mozaic şi tapiserie, a construcţiilor ce se înalţă din ce în ce mai numeroase pe tot cuprinsul ţării noastre şi se termină cu ultimul amănunt ce poate şi trebuie să facă viaţa noastră zi de zi mai frumoasă.

Artiştilor ţării noastre le revine sarcina de a reflecta în totalitatea activităţii lor caracterul şi transformările societăţii noastre noi, în ritmul impetuos în care acestea se desăvîrşesc. Pentru aceasta, dintru început se cere ca temele de decoraţie să fie cît mai cuprinzător discutate, întrucît limpezirea neînţelegerilor şi găsirea soluţiilor mai bune pentru viitor sînt aşteptate de la noi, artiştii decoratori, în primul rînd.

Discuţia trebuie să înceapă cu marele şi importantul subcapitol al decoraţiei, « desenul industrial », acela care se preocupă de obiectele utilitare destinate omului zilelor noastre, obiecte de uz imediat, menite să înfrumuseţeze viaţa noastră de fiecare zi, bunuri care nu se mai adresează unui număr restrîns de oameni ci majorităţii, trebuind să răspundă unei serii mari, să fie frumoase, utile şi în acelaşi timp accesibile, fără însă a fi uniforme.

O privire de ansamblu asupra produselor industriale sau ale cooperaţiei ce apar pe piaţa noastră sau se realizează pentru export ne revelează că în ultimii ani s-au realizat progrese considerabile; se simte totuşi, uneori, lipsa aportului creaţiei artistice.

Trebuie să relev dintru început că exigenţa consideraţiilor cuprinse în acest articol este pretinsă tocmai de înaltul nivel atins în rezultatele muncii noastre în toate domeniile construirii socialismului.

O oglindă a realităţilor în domeniul desenului industrial ne-a dat-o de curînd al II-lea Pavilion de mostre, deschis în această toamnă, care, într-o prezentare armonioasă şi atrăgătoare a unei mari diversităţi de elemente, de la cele mai mici şi de mare utilitate, pînă la obiecte mari şi importante din punct de vedere al realizării industriale, ne-a putut demonstra marile posibilităţi pe care le are astăzi industria noastră, multiplele preocupări ale specialiştilor de tot felul, munca neprecupeţită a tuturor celor angrenaţi în realizarea acestora, cum şi încercările de a îmbina utilul cu frumosul, de a realiza o colaborare strînsă între tehnicieni şi artişti, de a îmbina munca tehnică cu creaţia artistică.

Numai această colaborare, conlucrarea temeinică şi perseverentă a tuturor factorilor ce contribuie la realizarea produselor, este singura soluţie aptă să dea rezultate. Fără această conlucrare armonioasă între creator şi executant, fără un permanent schimb de experienţă, nu ne putem aştepta la rezultate valoroase.

Făcînd o analiză sumară a sectoarelor importante prezentate de expoziţie, putem arăta prin exemple — unele foarte concludente — care este sarcina reală a artiştilor decoratori, ce anume trebuie să constituie obiectivul activităţii lor imediate, pentru a veni în sprijinul industriei, pentru a contribui ca eforturile mari ce se fac în realizarea produselor pe care le analizăm să poată da cele mai bune rezultate, în vederea realizării acelor obiecte care, servind omul, să ajute în acelaşi timp la stimularea bunului gust, la înfrumuseţarea vieţii lui.

Succesele obţinute de sectorul alimentar în prezentarea produselor se datoresc colaborării amintite.

Ambalajele, ca formă şi accesoriu grafic, marchează fără rezerve un succes atît din punct de vedere al graficii comerciale, cît şi din cel al desenului industrial. Aprecierile se referă deopotrivă la cutiile şi borcanele de conserve, compoturi etc., noi şi izbutite ca formă şi material, cum şi la ambalajele băuturilor, realizate de asemenea inventiv, într-o notă generală de bun gust.

Ministerul Industriei Bunurilor de Consum şi-a creat de cîtăva vreme un nucleu de muncă artistică, un colectiv de artişti plastici, graficieni şi decoratori; munca lor dă rezultate mereu mai bune. Această formă de organizare poate constitui un exemplu pentru unităţile industriale de tot felul.

Sectorul mare al sticlăriei şi porţelanului realizează an de an progrese mari în ceea ce priveşte posibilitatea tehnică de realizare şi lărgire a sferei de preocupări; însă în ceea ce priveşte forma şi în general expresia plastică trebuie semnalat că nu se realizează de ani de zile decît prea mici progrese.

Meritul unanim recunoscut al muncitorilor şi tehnicienilor din ramurile de producţie a porţelanului sau a sticlei în ceea ce priveşte realizarea planurilor de producţie, sporirea productivităţii muncii, realizarea de economii de materie primă etc., nu este ajutat de o iniţiativă în ceea ce priveşte creaţia artistică. Cred, de asemenea, că ar fi greşit să se treacă cu vederea faptul că din punct de vedere al execuţiei, şi al materialului finit obţinut, industria noastră de sticlărie a înregistrat în ultimii ani succese remarcabile, atît în producţia destinată pieţii interne, cît şi cu prilejul prezentării în străinătate. La fel de adevărat apare privitorului oricît de puţin specializat în problemele porţelanului, că progresele realizate în producţie au schimbat întru totul o veche rămînere în urmă, în ce priveşte mijloacele şi condiţiile necesare unei producţii masive şi în mare progres calitativ. Rămîne însă capitol deschis cel al formelor, al concepţiei plastice a acestor forme, al contemporaneităţii lor.

Vesela metalică de bucătărie, în forme noi, agreabil colorate, continuă şi perfecţionează atît din punct de vedere al realizării tehnice, cît şi al concepţiei, preocupările relevate cu un an înainte.

În ce priveşte mobilierul, tapiţeria, covoarele, lămpile de tot felul etc., adică obiectele ce compun ansamblul elementelor menite să decoreze interiorul nostru, să înfrumuseţeze apartamentele noi construite (care în general nu au spaţii de prisos pentru obiecte greoaie), şi să servească omului nou a cărui viaţă a eliminat zorzoanele şi inutilitatea, am de făcut observaţii similare. Le voi prezenta pe rînd.

Am vizionat nu de mult, cu toţii, a doua expoziţie de prezentare a prototipurilor de mobilier propuse de Departamentul Industriei de specialitate. Ştim de asemenea că, în ceea ce priveşte problema concepţiei, această necesitate atît de acută la un moment dat şi în ramura producţiei mobilei, s-a creat un organism propriu, care desfăşoară o muncă organizată de elaborare de noi tipuri. Acest efort este conjugat cu cel făcut uneori de unităţile producătoare înseşi, care propun prototipuri proprii. Orientarea generală imprimată în această muncă de elaborare a condus, cum era şi de aşteptat, spre susţinerea — cu mijloacele specifice acestui domeniu de creaţie — a formelor noi, apropiate vieţii contemporane, îmbinînd utilul cu frumosul. Cu mici excepţii, tipurile prezentate au avut darul de a informa ochiul privitorului (vizitator sau delegat al comerţului) asupra datelor esenţiale ale problemei şi anume: revizuirea dimensiunilor faţă de spaţiile construcţiilor noi, menite să asigure condiţii mai bune de viaţă unui număr crescînd de oameni, crearea elementelor indispensabile interiorului, cu eliminarea a tot ce este de prisos. Fără putinţă de a le ocoli, aceste obiecte ridică probleme noi de plastică. Simplu, poate şi trebuie să fie sinonim cu frumos, pentru că frumos nu înseamnă ceva care se adaugă în plus unui obiect şi este sortit totdeauna să nu folosească la nimic.

În magazinele noastre de mobilă stăruie încă destule elemente de mobilier perimate şi ca aspect, şi ca funcţiune. Nu voi intra în detalii; voi consemna doar nedumerirea în legătură cu flora inepuizabilă a toaletelor pe care mobilierul de producţie curentă din lume a eliminat-o de mult; la fel, nu ne putem da seama ce considerent poate permanentiza producţia unor fotolii de gabarite uriaşe pentru spaţiile contemporane ale locuinţei, care nici măcar justificarea de a fi frumoase nu

o pot avea. Cît priveşte linia greşită de concepţie a mobilierului de bucătărie nu mai este necesar să o subliniem.

Ţara noastră are o bună tradiţie în producţia de mobilier; materia primă este unanim apreciată; eforturile şi realizările în producţie ale muncitorilor şi tehnicienilor de specialitate sînt menţionate la loc de frunte în presa noastră. Şi totuşi pentru ca producţia noastră curentă de mobilier să atingă un nivel superior în ce priveşte elementele finite, mai este necesar să se facă un efort în ceea ce priveşte munca de concepţie. Tehnologia materialelor noi este folosită cu timiditate, părăsirea formelor perimate se face încă cu încetineală.

În concepţia mobilierului nostru curent trebuie să intre şi acele tipuri din elemente asamblabile, permiţînd combinaţii diferite, elemente care să poată fi achiziţionate succesiv, după posibilităţi. Exemple de acest fel pot fi date din publicaţiile de specialitate. În confecţionarea mobilierului trebuie folosite cu curaj şi competenţă toate accesoriile pe care tehnica modernă a ţării noastre ni le poate pune la dispoziţie; firele şi masele plastice nu au fost în suficientă măsură trecute în producţia curentă de mobilier, deşi astfel de prototipuri au cules aprecieri unanime în expoziţiile sus amintite şi sînt admirate în localurile recent amenajate în staţiunile de odihnă, pe litoral etc.

În standul cooperaţiei meşteşugăreşti din cadrul celui de al II-lea Pavilion de mostre s-au remarcat coşurile din împletituri diferite, deosebite şi prin preciziunea execuţiei şi prin simplitatea formei, frumoase, deşi posibilităţile acestor materiale sînt departe de a se fi epuizat. Este păcat că nu se încearcă în nici una din aceste unităţi producătoare prototipuri experimentale de mobilier de largă utilizare, executate cu împletituri pe schelet de metal sau lemn; realizarea unor astfel de tipuri, comportînd manopere din materiale diferite, este ceea ce în cooperativele meşteşugăreşti ar putea fi uşor realizat. Nu este vorba de mobilierul de grădină, la care se limitează utilizarea pînă în prezent a acestor materiale. Literatura de specialitate consemnează că aceste materiale, oarecum tradiţionale la noi, judicios folosite împreună cu lemnul, metalul sau masele plastice, pot deveni sursa unei infinităţi de soluţii pentru elemente de mobilier, noi ca forme şi de mare rentabilitate.

În ce priveşte accesoriul imediat al mobilei, tapiseria, stofele de mobilă, situaţia este asemănătoare. Am vizitat, cu ani în urmă, un număr de unităţi producătoare de stofă de mobilă; am constatat cu acel prilej că posibilităţile tehnice, precum şi utilajul, ar fi în măsură să satisfacă cele mai înalte exigenţe. Nu ştiu cine crează modelele, dar privind producţia noastră actuală de stofă de mobilă şi în general de textile destinate interiorului, nu poţi crede că pe parcursul realizării produselor ar interveni vreun artist.

În expoziţiile de artă decorativă trecute, în propunerile artiştilor făcute mai recent Fondului Plastic, au apărut şi apar desene pentru realizarea de prototipuri care ar putea constitui un bun început în schimbarea actualei stări de lucruri; nici unul din aceste desene nu a ajuns în industrie.

Magazinele noastre de covoare prezintă spre vînzare un număr impresionant de variaţiuni pe tema modelelor orientale, mai mult sau mai puţin autentice; calitatea execuţiei este în măsură să satisfacă condiţiile durabilităţii, ale unei bune întreţineri; standardele de dimensionare sînt de asemenea destul de judicioase. Cunosc majoritatea unităţilor producătoare şi în special puternicul centru al producţiei noastre de covoare — orăşelul Cisnădie. Îmi sînt cunoscute tehnologia şi posibilităţile de fabricaţie; pot afirma că sortimentul de covoare ce sîntem capabili a realiza este practic nelimitat, că realizarea de covoare moderne, în orice modalitate de decorare în suprafaţă sau pe fonduri monocrome este posibilă; şi totuşi piaţa este aprovizionată într-o proporţie covîrşitoare, gustul maselor este prost îndrumat de aceleaşi şi aceleaşi imitaţii de covoare aşa-zise persane, de a căror cromatică şi factură de execuţie ne-am tot îndepărtat, ajungîndu-se la formele hibride sus pomenite, care nu au nimic comun nici cu tradiţiile noastre de artă, folclorice sau culte, nici cu aspiraţiile noastre plastice prezente.

Fără îndoială, realizarea fidelă a unor unicate, replică a exemplarelor ce au făcut în trecut faima regiunilor al căror nume îl poartă şi astăzi, este o îndeletnicire meritorie şi nu intenţionez în rîndurile de faţă să diminuez interesul pentru producţia unor astfel de unicate sau replici. Un mare clasic al picturii universale a emis părerea că una din metodele de însuşire a măiestriei în pictură este copierea lucrărilor valoroase din trecut. Dar acest lucru nu este suficient; este numai o etapă. Această afirmaţie e valabilă şi pentru alte domenii de artă. Uniformizarea producţiei noastre prin şablonare cu astfel de tipuri nu rezolvă necesităţile adecuate interiorului nostru actual; ele sînt rezultatul faptului că nu sînt consultaţi creatori autentici, informaţi şi pregătiţi, atît de necesari industriei noastre de covoare.

În standul rezervat stofelor de mobilier al expoziţiei de mostre au fost prezentate cîteva modele de covoare ornamentate în suprafaţă (mochetă), realizate în cea mai costisitoare dintre tehnici. Sîntem nerăbdători să le vedem în magazine, ele constituind un bun început. Asemenea covoare, chiar şi mai frumoase, pot fi realizate şi în tehnici sau materiale mai puţin costisitoare, în aşa fel încît să devină bunuri larg accesibile.

Intervenţia artiştilor în acest sector este la fel de necesară, la fel de importantă, cu atît mai mult cu cît ţara noastră are în acest domeniu nu numai tradiţii deosebite, dar şi artişti decoratori valoroşi. Ei trebuie să fie mobilizaţi şi ajutaţi pentru a continua cu succes valoroasele creaţii ale tapiţeriei romîneşti.

Un alt capitol de ţesături necesar amenajărilor interioare — cel al perdelelor — va fi adus în mod firesc la un stadiu corespunzător, atît ca preţ cît şi calitate, odată cu intrarea într-o utilizare mai largă a firelor sintetice; condiţia este ca prototipurile să fie şi în acest domeniu rezultatul unei activităţi fructuoase a unor creatori autentici.

Un capitol asupra căruia se cuvine îndreptată atenţia este cel al corpurilor de iluminat. Rutina în utilizarea materialelor, lipsa de inventivitate în ceea ce priveşte forma şi diversitatea acestora denotă că în acest domeniu absenţa creatorilor este resimţită.

Un exemplu demn de urmat l-a oferit standul întreprinderii Electronica, cu o producţie orientată în ansamblu spre forme noi, armonioase. Au plăcut îndeosebi ultimele două tipuri de aparate, de un format inedit, cu utilizarea judicioasă de materiale noi şi atrăgător colorate.

În continuu progres, încununînd eforturile creatorilor şi realizatorilor de modele, s-au prezentat la al II-lea Pavilion de mostre standurile ce expuneau încălţămintea (în special cea de damă), realizările de confecţii din diferite materiale, blănuri, stofe, tricotaje etc. Trebuie remarcate în mod deosebit realizările din ultimii ani ale unităţilor producătoare de confecţii, dintre care Fabrica de confecţi Gheorghe Gheorghiu-Dej obţine cele mai bune rezultate, datorită unei munci neobosite, unei priceperi şi specializări de înalt nivel.

Aceste succese contribuie nu numai la ridicarea standardului de viaţă, ci şi la educarea bunului gust, a simţului pentru frumos în masele largi.

Cu un an, doi în urmă am putut viziona, în cîteva ocazii, rezultatele muncii unor creatori ai nucleului pentru desene şi contexturi aparţinînd Ministerului Industriei Uşoare. Munca unora din aceşti creatori, desfăşurată astăzi în înseşi unităţile producătoare, nu a întîrziat să dea roade. Este exemplul favorabil pe care îl dau în magazine şi pe care l-au dezvoltat în expoziţie ţesăturile şi imprimeurile de bumbac, lînă şi mătase.

Tot cu un an, doi în urmă, unele departamente foloseau competenţa unor consilieri, solicitaţi Uniunii Artiştilor Plastici, care, deşi nu puteau la acea vreme influenţa direct produsul, întrucît creatorul este totuşi factorul determinant, reuşeau să împiedice unele erori şi deci apariţia pe piaţă a unor mărfuri necorespunzătoare din punctul de vedere al formei.

Socotesc că renunţarea la această practică a dăunat şi dăunează, întrucît consider că aceşti consilieri ar putea constitui cea mai bună verigă de legătură între creatorii artişti şi realizatorii din industrie. Cu atît mai mult cu cît artistul trebuie să cunoască în amănunt procesul tehnic în însuşi locul de producţie a obiectelor, la îmbunătăţirea formei cărora îşi propune să lucreze.

În sprijinul colaborării strînse dintre artişti şi producţie, realizarea de către artiştii creatori, cu concursul Fondului Plastic, a unor prototipuri şi lansarea pe piaţă a micii serii de obiecte, prezentate în noile magazine ale Fondului Plastic ar fi menite să stimuleze industria şi în acelaşi timp s-o convingă de rentabilitatea acestei categorii de obiecte.

Exemplul major, care să genereze însă dezbaterea cea mai amplă a acestor teme, trebuie să-l constituie o expoziţie de stat atotcuprinzătoare a artelor decorative. Organizată temeinic, comportînd exemplificări în toate domeniile esenţiale ale decoraţiei, ea ar putea să constituie prilejul luării unor măsuri decisive în ceea ce priveşte organizarea de perspectivă a acestui atît de important domeniu de activitate creatoare.

Arhitecţi, artişti, tehnicieni, organizatori din industrie trebuie să conlucreze şi să desăvîrşească această operă.

O preocupare deosebită în acest sens a Uniunii noastre, a Uniunii Arhitecţilor, a Fondului Plastic, a Ministerului Învăţămîntului şi Culturii şi a celorlalte departamente de resort este în măsură să determine începerea organizării acestui sector.

Rîndurile de faţă, notate pe marginea expoziţiei de mostre din anul acesta, nu pretind să epuizeze discuţia; dimpotrivă, ele nu-şi propun decît să o deschidă. În paginile revistei noastre şi ale celorlalte publicaţii de specialitate, cuvîntul altor colegi creatori, critici sau realizatori este dorit şi aşteptat.

ALEXANDRU BENCZÉDI
— Cu capra la tirg — *argilă*

ALEXANDRU BENCZÉDI
— Tăurașul — *ghips*

PLASTICA MICĂ ŞI PROTOTIPUL PENTRU INDUSTRIA UŞOARĂ

PETRU COMARNESCU

Atenția ce începe să se acorde plasticii mici, în diferitele expoziții ale sculptorilor și în manifestările de artă populară, purcede din înseși valorile artistice și educative ale acestui gen de creație sculpturală. Și, cum în societatea noastră ridicarea nivelului cultural și artistic al tuturor oamenilor muncii constituie unul dintre marile țeluri ale operei de construcție a socialismului, firesc este să se folosească în mai mare măsură virtuțile educative ale acestui gen de artă, prin natura lui mai popular, mai accesibil.

Prin plastica mică se înțelege, în genere, sculpturile de format mic, din diferite materiale, de la bronz la teracotă, de la porțelan la lemn, de la marmură la sticla colorată, de la os la chihlimbar, de la oțelul inoxidabil la noile mase plastice. Bibelourile fac parte, firește, din plastica mică ca și figurinele și statuetele, ce împodobeau locuințele oamenilor, din cele mai vechi timpuri. Se știe cît de numeroase au fost în antichitatea greco-romană figurinele reprezentînd nu numai personaje mitologice, dar și personaje din istoria diferitelor epoci, de la oratori de vază la actori și de la muzicieni la dansatoare. Expresivitatea și măiestria statuetelor din Tanagra, făcute din lut ars, sînt bine cunoscute, constituind o pildă de tratare realistă și totodată decorativă a figurii umane. Săpăturile arheologice de pe coastele Mării Negre au scos la iveală nenumărate capodopere de mici dimensiuni, unele cît jumătate de deget, figuri și capete de o uluitoare expresivitate și atît de armonios construite și modelate.

Să mai amintim de statuetele, adeseori busturi, ale lui Molière și Voltaire ca și de statuetele cu scene de gen, care erau atît de răspîndite în Franța, datorită manufacturii de porțelanuri de la Sèvres? Sau că în Rusia erau răspîndite prin multe case figurile în bronz sau faianță ale lui Petru I, ale lui Suvorov și Kutuzov? Sau de lucrările în faianță italiene ori de porțelanurile de la Meissen? Sau de neîntrecutele jaduri chinezești? Plastica mică s-a bucurat la multe popoare și în multe epoci de o strălucită dezvoltare, datorită valorii ei educative și estetice. Scriitorul Feuchtwanger ne amintește că în timpul luptei americanilor pentru independență, unele pariziene, care îmbrățișaseră cauza răzvrătiților, purtau în creștetul enormului lor coc statuete cu chipul lui Benjamin Franklin, simbolul luptei pentru eliberare.

Cît de bogată este creația noastră populară și în acest domeniu, aproape că nu mai trebuie să stăruim. Și astăzi găsim prin tîrgurile de țară numeroase obiecte de plastică mică, unele continuînd vechi tradiții, altele innoindu-se odată cu prefacerile vremii. Cele mai multe sînt din lut ars și zmălțuit. Acum două-trei decenii, mai întîlneam prin asemenea tîrguri pușculițe sau mici ulcioare sub formă de cloșcă cu pui ori de cocoș, ori figurine femenine și masculine servind drept fluiere. Printre asemenea figurine-fluiere, unele înfățișau stilizat figuri mîndre de țărănci, pe cînd altele, folosind satira și umorul, întruchipau, cu voite exagerări și diformări, « cucoane » luxos îmbrăcate. Și astăzi întîlnim fluiere sub formă de păsări ori de oameni, menite jocului de copii.

Nu numai în arta populară avem o bogată tradiție pe care o putem folosi, dar și în arta cultă. Unii sculptori, ca cei din familia Storck, C. Gănescu, Dimitrie Mirea, Gh. Tudor și alții au realizat odinioară mici figuri și scene de gen, menite să împodobească locuințele. Sculptorul Ion Georgescu creasе pentru interior numeroase busturi în lut ars, reprezentînd pe scriitorii progresiști de la sfîrșitul secolului trecut. Deosebit de semnificative au fost micile sculpturi artistice ale lui Constantin Gănescu. Acesta, mergînd pe urmele lui Daumier — sculptorul care a satirizat pe o seamă dintre parlamentarii burgheziei lui Ludovic-Filip — a satirizat, la rîndul său, personaje laice și bisericești de la noi, atrăgîndu-și ostilitatea oficialității.

Intre cele două războaie mondiale, deși invazia bibelourilor și statuetelor importate — avînd o tematică frivolă, de multe ori de-un decorativism lipsit de gust și semnificație — a fost foarte puternică, am avut, datorită mai ales lui Ion Jalea, o revenire la plastica mică, tratată cu aceeași înaltă conștiință de artist, ca și sculptura monumentală sau ca sculptura de postament. La expoziția retrospectivă din 1958, am admirat din nou figurinele în bronz ale lui Ion Jalea, majoritatea avînd o înălțime de 0,20 sau 0,25 m. și înfățișînd tipuri de oameni din popor, adeseori în procesul muncii lor: « Bivolar », « Lăptărese », « Oameni cu saci », « Fată cu dovleci », « Babe » etc. Cu modelajul său cald și sensibil, cu darul de a surprinde viața în ritmica ei și de a da formelor sale realiste o plăcută decorativitate — acea decorativitate despre care Vera Muhina spunea, pe bună dreptate, că este absolut necesară sculpturii, dacă este înțeleasă « nu ca tendință spre împodobirea excesivă, ci ca element de înrîurire directă și înviorătoare » — Jalea a creat modele de plastică mică, modele care ar merita să devină prototipuri pentru industria ușoară și să fie răspîndite în casele oamenilor muncii. (A se vedea lucrările de plastică mică reproduse în revista «Arta Plastică» Nr. 5/1958, pe a cărei copertă apare figurina lăptăresei, atît de expresivă și fericit ritmată cu cobilița ei).

În anii puterii populare remarcabile lucrări de plastică mică au realizat cîțiva dintre artiștii mai vîrstnici, ca și dintre cei tineri. Au constituit o surpriză numeroasele figurine pe care pictorul Iosif Steurer le-a prezentat la expoziția sa din 1959. O seamă de tipuri caragialești, viu satirizate, s-au alăturat unor tipuri folclorice, ce răsăreau parcă din scrierile lui Ion Creangă și Anton Pann: *Moș Barbă-Cot, Păcală, Avarul, Țăndărică, Sărsăilă* ș. a.

Cu trei ani mai înainte, sculptorul Alexandru Benczédi ne făcuse o surpriză similară, expunînd, de asemenea, numeroase figurine, în care se îmbinau umorul, satira, via caracterizare psihologică. Remarcabile lucrări de plastică mică a creat și Sándor Pușkás — acele capete în pămînt ars, înfățișînd fără detalii inutile, dar cu expresivitatea necesară, țărani și țărănci din vremea noastră. În fontă, Petre Balogh a creat figuri și grupuri de muncitori, urmărind în mai mare măsură ritmica decorativă. De asemenea, Mircea Ștefănescu a modelat cu căldură și ingeniozitate o seamă de tipuri contemporane. Ion Vlad și Eugen Ciucă au creat figurine de sportivi, practicînd diverse sporturi. Costin Ioanid și Ion Vlasiu au creat, în forme uneori poate prea rustice, capete de țărănci și figurine simbolice ori scene de gen.

Multe din lucrările acestor sculptori ar merita să fie multiplicate în

Figurină servind drept fluier

diferite materiale și făcute cît mai accesibile oamenilor muncii. Credem că, așa cum cu cîtăva vreme în urmă, s-a procedat cu gravura — organizîndu-se în capitală și în țară o expoziție cu cele mai reprezentative lucrări, oferite la prețuri reduse — tot așa s-ar cuveni să se procedeze și cu plastica mică, tocmai pentru a se stimula, pe de o parte, interesul sculptorilor pentru acest gen popular și accesibil, iar, pe de altă parte, pentru a se populariza în sînul maselor largi asemenea creații, care au un rol de educație cetățenească și de împodobire a locuințelor.

Drumul pentru promovarea plasticei mici trebuie de acum încolo cultivat mai stăruitor, ținîndu-se firește seama de cerințele specifice acestui gen de sculptură, cu totul deosebit de sculptura monumentală. Plastica mică poate cuprinde deopotrivă figuri sintetice, capabile să înfățișeze chipul omului nou, atitudinile sale în procesul muncii, sau scene mai mărunte, cotidiene, — în acest caz, trecîndu-se la sculptura de gen, — fie imagini satirice, care să amintească de relele trecutului și de rămășițele vechii mentalități, ce trebuie combătute. Dacă bibelourile ce le vedem astăzi prin vitrinele magazinelor nu mai au nimic din frivolitatea și prostul gust al celor de odinioară, multe din ele nu sînt încă opere cu adevărat artistice și prezintă adesea teme inactuale, depășite, lipsite de originalitate, de viziunea contemporaneității. Nu sîntem împotriva plasticii animaliere, dar și aceasta poate fi făcută mai artistic, și cu o viziune contemporană, dacă industria ușoară va căuta în permanență să se adreseze sculptorilor noștri care au fost prezenți în expozițiile din ultimii ani cu valoroase lucrări de plastică mică.

Ne-a făcut o deosebită bucurie să vedem la Expoziția Bienală a Artei Populare a creatorilor amatori, din vara 1959, obiecte de plastică mică, înfățișînd în ceramică smălțuită, tractoare, sonde, siluete de fabrici etc., unele datorate olarului Moș Mitrică Viscol (comuna Oboga, regiunea Oltenia), precum și tradiționalele păsări de ogradă sau diverse figurine. Ideea este excelentă, dar, firește, și oamenii, și clădirile reprezentate, și mașinile, și animalele se cuvin construite expresiv, cu volume, linii și culori plăcute ochiului, folosindu-se, cînd este cazul, cele mai bune tradiții ale artei populare, inclusiv un colorit și o decorativitate sugestivă.

În acest sens, deosebit de interesante sînt observațiile făcute de criticul sovietic S. Evangulov în articolul « Sculptura de proporții mici », scris « în ajutorul artistului începător » și publicat de revista « Tvorcestvo » Nr. 1/1959 (tradus și publicat în « Probleme de artă plastică » Nr. 3/1959). « Pentru un artist începător — scrie S. Evangulov — este util să studieze această moștenire în colecțiile de sculpturi miniaturale din muzeele noastre și mai ales exemplarele oferite de creația artistică populară. Din acest punct de vedere, nu numai artiștii amatori, dar nici maeștrii cu o temeinică pregătire profesională nu acordă întotdeauna suficientă atenție sculpturii populare naționale. Totuși, ea ne lărgește orizontul artistic și ne dezvoltă gustul pentru frumos... Plastica de mici proporții își are legile și tradițiile ei, profund legate de arta populară, precum și de frumusețea specifică, decorativă... Evitați falsul erotism și subiectele banale... Evitați excesul de detalii, care dăunează ansamblului și diminuează caracterul decorativ al lucrării. Printr-o tratare de ansamblu, se poate crea senzația bunăoară că blana pufoasă a unui animal este reală, în timp ce dacă se acordă o grijă excesivă în redarea tuturor firelor de păr nu se obține acest efect ».

Tocmai pentru respectarea legilor acestei arte și folosirea spornică a tradițiilor ei este nevoie de cunoștințe și discernămînt, de bun gust și spirit critic, de o legare cît mai vie cu ceea ce este valabil și inspirator din trecut și, mai ales, cu aspectele semnificative ale vieții contemporane, ale cărei conținuturi noi cer forme noi, adecvate acestui gen. Trebuie să știi ce să înfrumusețezi, ce să satirizezi, ce să oglindești, îmbinînd realismul cu decorativitatea și valorificînd ceea ce este mai semnificativ din realitate. Metoda realismului socialist asigură și aici cele mai trainice și mai grăitoare rezultate.

Am văzut și lucrări cu totul absurde. Un sculptor bucureștean, (Ionel Ioanid — alteori mult mai logic în plastica sa decorativă), specializat în sculptură satirică și măști, a făcut un vas de lut smălțuit în diferite culori, înfățișînd capul cu creștetul tăiat al unui cunoscut actor de dramă și comedie, scoțîndu-i în relief nasul borcănat și urechile. Din chipul mai osos și spiritualizat al unui poet a făcut lampă de masă, scoțîndu-l destul de fantomatic, iar pe un venerabil tragedian l-a făcut ca un fel de leumonstru. Marele vas cu capul retezat în creștet al actorului era pur și simplu grotesc și nimănui nu i-ar face plăcere să țină în el vin, apă sau flori (deci vasul nu era funcțional conceput), iar ca să-l țină drept obiect decorativ caricatura se dovedea prea grosolană.

Mai vedem încă prin unele vitrine bibelouri desuete, precum și alte obiecte menite să împodobească interioarele, cu precis rol funcțional, cum sînt de pildă scrumierele, concepute fără nici o preocupare decorativă. Vasele de flori, de exemplu, în care meșterii noștri populari au creat capodopere, uneori folosite de un Luchian în tablourile sale și unde ulcelele se acordă atît de minunat cu florile puse în ele, au forme bizare, lipsite de orice linie gîndită și de armoniile în ansamblu ale artei populare.

Obiectele pe care le ții în casă și le ai mereu în văz trebuie să fie semnificative și frumoase totodată. Apartamentele, din noile blocuri, ale oamenilor muncii, cer asemenea obiecte adecvate arhitecturii și în genere stilului de viață contemporan.

Odată cu problema răspîndirii cu ajutorul industriei ușoare a plasticii mici se pune și problema de a crea, tot prin multiplicare în diferite materiale (și desigur că masele plastice recente își vor avea și aici un rol însemnat) statuete de dimensiuni ceva mai mari, între 0,30 și 0,50 m., și care să fie, de fapt, reducții ale unor lucrări sculpturale de dimensiuni mari. Nu ar fi plăcut și foarte educativ să vedem în cluburile fabricilor, gospodăriilor colective sau ale diferitelor instituții, reducții în bronz, în ceramică, în lemn, în materiale plastice ale unor lucrări însemnate din sculptura noastră actuală? Ce frumos ar împodobi asemenea interioare reducțiile unor statui și busturi ca « Lenin » de Boris Caragea, ca « Oțelarul » din 1959 al lui Ion Irimescu (mai ales că are și însușiri de sculptură de gen, o formă avîntată și plină de viață), ca « Minerul » ori « Utemistul » aceluiași sculptor, ca « Muncitorul » lui Andrei Szobotka (compoziția: « Se naște o idee »), ca « Echipa de turnători » sau Monumentul « 1907 » ale lui Naum Corcescu, ca « Tînărul miner » de Ovidiu Maitec. De asemenea, chipurile luptătorilor comuniști, create de sculptorii noștri. Pentru redacțiile revistelor, pentru cluburile literare și artistice și pentru interioarele creatorilor de artă ar fi potrivit să se facă reducții ale unor lucrări ca portretele lui Bălcescu și Enescu de Gh. Anghel, portretele lui Mihail Sadoveanu și Ion Creangă de Ion Vlad, portretele și statuile lui Eminescu de Jalea, Medrea, Han, Anghel, Irimescu, Baraschi, Maitec, Petöffi al lui Balogh. În lemn, s-ar putea face reducții după lucrările lui Gheza Vida și R. Ladea.

Sînt numai cîteva pilde din numeroasele opere însemnate ale anilor de la Eliberare încoace, care ar putea fi răspîndite prin reducții bine gîndite și îngrijit executate. De asemenea, pentru mediile sportive s-ar putea răspîndi în reducții « Arcaș odihnind » de Ion Jalea și « Discobolul » lui Boris Caragea și alte statui de Zoe Băicoianu, Lelia Zuaf, Eugen Ciucă, Emil Mereanu ș.a.

Prin plastica mică și prin reducții de felul celor menționate, sculptura ar pătrunde temeinic în locurile de muncă și recreație și în locuințele oamenilor muncii, îndeplinindu-și și mai stimulator menirea educativă și estetică.

Figurină de bîlci

Sfeșnic

Figurină țărănească

UN ARTIST CETĂŢEAN

Opera lui Pavel Petrovici Sokolov-Skalea cuprinde reflectarea celor mai semnificative evenimente din viaţa poporului sovietic.

Născut în 1899, într-un sat din apropierea Petersburgului, este nevoit, din cauza greutăţilor materiale la care familia sa este supusă după moartea tatălui, să plece la Irkutsk, unde cunoaşte şi îndrăgeşte arta vechilor iconari ruşi.

Pregătirea artistică o primeşte la început în studioul condus de I. Maşkov, apoi în atelierele Unionale de Artă şi Tehnică (« Vhutemas ») din Moscova. Perioada iniţierii sale în tainele picturii coincidea cu perioada celei mai ascuţite lupte între realism şi formalism, luptă care avea o puternică rezonanţă şi în cadrul şcolii unde predau profesori de cele mai diferite orientări artistice.

După terminarea institutului, Sokolov-Skalea aderă la Asociaţia Artiştilor Rusiei Revoluţionare (« A.H.R.R. »), asociaţie care a jucat un mare rol în dezvoltarea artei sovietice (din deceniul al treilea), pe drumul realismului socialist şi în care activau artişti ca N.A. Kasatkin, G. K. Saviţki, N. S. Samokiş, A. E. Arhipov.

Ceea ce caracteriza opera artiştilor reuniţi în asociaţie era tematica lucrărilor lor, tematică ce tindea să fixeze în mod artistic cele mai măreţe momente din istoria tinerei patrii sovietice — scene din luptele Armatei Roşii, din viaţa muncitorilor şi a ţărănimii muncitoare — ca o cronică a evenimentelor ce se succedau vertiginos în viaţa oamenilor sovietici.

Unul din marile merite ale Asociaţiei Artiştilor Rusiei Revoluţionare a fost folosirea minunatelor tradiţii ale artei peredvijnicilor, fapt ce a contribuit la popularitatea asociaţiei, lucru dovedit de marele număr de vizitatori la expoziţiile organizate.

Pe lîngă tematica vie şi complexă, membrii asociaţiei se străduiau să folosească un limbaj artistic accesibil maselor largi, care recunoşteau în lucrările lor realitatea în dinamica ei, se recunoşteau pe ei înşişi, viaţa lor, munca lor.

Sokolov-Skalea, profund ataşat Revoluţiei, adept convins al principiilor pe care şi le însuşise asociaţia, a folosit arta sa ca mijloc de propagare în masă a ideilor înalte ale socialismului.

Expoziţia artistului, deschisă în capitala patriei noastre, a înmănunchiat lucrări din mai toate perioadele activităţii sale creatoare. Lucrările lui dovedesc cu prisosinţă că avem în faţa noastră un artist, care, pe lîngă excepţionalele calităţi de măiestrie compoziţională reuşeşte să ne transmită încredere în autenticitatea operelor sale, pe care numai viaţa însăşi o poate inspira.

PAVEL P. SOKOLOV-SKALEA — Drumul dinspre Gorki — *ulei*

IOSIF ROSS—P. P. Sokolov-Skalea — *desen în tuş*

Sokolov-Skalea se îndreaptă de preferinţă către tematica istorică — subliniind latura romantică a anilor de luptă pentru apărarea patriei sovietice, împotriva intervenţiei străine şi contrarevoluţiei.

Lozinca Asociaţiei Artiştilor Rusiei Revoluţionare — « realismul eroic » — a influenţat asupra orientării creaţiei lui Sokolov-Skalea spre genul batalist, fapt ce a determinat înclinaţia deosebită a artistului pentru compoziţii de amploare, cu multe personaje, în stare să redea ideea eroismului de masă, ideea forţei socialismului. Ne referim în primul rînd la asemenea lucrări, ca impresionantele compoziţii « Campania de la Taman », « Drumul dinspre Gorki », « Detaşamentul muncitorilor pleacă pe front », « Asaltul Palatului de Iarnă », în care latura eroică a vieţii sovietice este desvăluită cu mare forţă.

Varietatea rezolvărilor compoziţionale din lucrările lui Sokolov-Skalea este condiţionată de varietatea ideilor şi sentimentelor ce stau la baza conceperii lucrării. Astfel, în lucrarea « Drumul dinspre Gorki » linia compoziţională orizontală, grupurile de personaje distribuite paralel şi îndreptîndu-se spre aceeaşi direcţie contribuie la redarea sentimentului de adîncă durere din zilele de doliu ale despărţirii de marele Lenin.

Viaţa satului din primii ani ai puterii sovietice inspiră artistului cîteva lucrări de o excepţională forţă de sintetizare, de surprindere a celor mai semnificative elemente ale noului. Aşa este lucrarea « Drumul ei », în care autorul ne prezintă pe omul nou, hotărît să rupă cu vechiul trai de mizerie şi ignoranţă.

Prin redarea psihologiei personajelor, a individualităţii lor, Sokolov-Skalea reuşeşte să-şi caracterizeze eroii în profunzime. Concludentă în acest sens este compoziţia intitulată « Fraţii », în care sînt puse faţă în faţă două lumi duşmane.

Se remarcă, de asemenea, în lucrările lui Sokolov-Skalea o accentuată tendinţă spre monumentalitate, atît prin conţinutul tratat, cît şi prin mijloacele de expresie cu care sînt rezolvate unele dintre ele. Această trăsătură este evidentă mai ales în lucrări ca « Moartea eroului », « Asaltul Palatului de Iarnă », « Ostaşul Pavlov », mai puţin în schiţa pentru compoziţia « Octombrie în Moscova », în care artistul fărămiţează oarecum compoziţia, prin grupuri insuficient legate între ele.

Însuşirea şi dezvoltarea tradiţiilor înaintate din arta rusă a secolului al XIX-lea l-au ajutat pe artist să rezolve complexitatea problemelor ridicate de rezolvarea unor compoziţii cum ar fi « Intrarea lui Pugaciov în sat », din care însă artistul nu a reuşit să elimine toate elementele de naraţie care-i diminuează întrucîtva forţa de sugestie. Mult mai accentuat se simte această deficienţă în lucrarea « Întoarcerea din sclavajul hitlerismului », în care autenticitatea scenei şi forţa de convingere este anihilată de mulţimea detaliilor inutile.

Pe lîngă lucrările de pictură, ample compoziţii, pline de dinamism, pline de patos revoluţionar, personalitatea artistică a lui Sokolov-Skalea se manifestă cu tot atîta forţă şi în lucrările de grafică. Este de remarcat în primul rînd excepţionala serie de desene, intitulată « Ani şi oameni ». La perceperea forţei pe care o emană aceste desene contribuie şi forma clară, de înaltă factură artistică, care dovedeşte inepuizabila diversitate de mijloace plastice pe care le posedă artistul.

Principala calitate a lui Sokolov-Skalea este faptul că el se străduieşte să fixeze prin mijloace artistice evenimentele de o măreţie epocală, imaginea eroilor zilelor noastre.

Drumul dezvoltării creaţiei artistului poporului al R.S.F.S.R., Pavel Petrovici Sokolov-Skalea, este un exemplu elocvent de muncă asiduă şi perseverenţă în scopul abordării tematicii celei mai legate de viaţă, pentru găsirea unui limbaj de exprimare la un înalt nivel artistic, care să corespundă cerinţelor unei societăţi superioare, socialiste.

Petre Vereş

EXPOZIŢIA GETA BRĂTESCU

Unul din talentele tinere care se afirmă pe zi ce trece cu tot mai multă siguranţă este Geta Brătescu. De la primele ei manifestări artistice, a cucerit prin imaginile pline de vioiciune, de vervă, în care sensibilitatea pentru detaliul expresiv şi cu inteligenţă integrat în ansamblu se îmbină cu un puternic simţ al sintezei plastice. Un timp, peisajul urban a fost genul favorit al Getei Brătescu; în conştiinţa multora, numele ei se asociază stăruitor cu amintirea decorativelor scene din viaţa Bucureştiului — linogravuri în culori — sau cu desenele de un intens optimism, momente ale campaniei de construcţii din capitala ţării. O vibraţie vie la freamătul oraşului modern, din care extrage şi subliniază « petele de culoare » vesele, cu un lirism sincer şi entuziast, dar niciodată retoric, caracterizau acele scene care, expuse în 1959, aduceau nota clară şi luminoasă a unui pitoresc de bună calitate.

Dar, Geta Brătescu s-a ferit de căderea în rutină, de ispita repetărilor facile şi a exploatării succeselor. Realitatea obiectivă stătea în faţa ei multiplă, abundentă: oameni, fapte, gînduri, un izvor nesecat.

Receptivă la o gamă de sentimente foarte întinsă, însuşire pe care o atestă o sîrguincioasă activitate în domeniul ilustraţiei de carte, Geta Brătescu demonstrează în expoziţia actuală tocmai acea supleţe a sensibilităţii care este, pentru un grafician, una din calităţile cele mai preţioase. Fără îndoială că un artist nu poate şi nici nu trebuie să cuprindă « tot ». Este firesc ca el să ştie *să aleagă*, din ceea ce îi oferă realitatea obiectivă. Numai din această selecţie unită cu alte determinante se naşte ceea ce numim stilul unui artist. Selecţia se află în raport şi cu destinaţia genului respectiv, şi cu specificul mijloacelor sale de expresie. Grafica, în interiorul căreia există ramuri cu destinaţie practică al căror circuit în viaţa de toate zilele este altul decît al operelor de artă fără o astfel de aplicaţie, va trebui să solicite un alt tip de adaptare la real decît pictura sau sculptura. Ceea ce în pictură sau sculptură este pecete stilistică poate, în grafică, să apară ca rigiditate, monotonie, repetiţie. În grafica aplicată mai ales. De aici poate şi căutările, atît de intens îndreptate către varierea şi reînnoirea permanentă a mijloacelor de expresie, manifeste la mulţi dintre graficienii noştri tineri. În special în domeniul ilustraţiei de carte, supleţea la obiect devine un merit în plus al ilustratorului şi graniţele care se pot stabili aici între necesitatea adaptării depline la universul de idei şi sentimente al cărţii şi exigenţele « de stil » ale ilustratorului — atunci cînd este vorba de ansamblul operelor lui — ar mai trebui încă atent studiate.

Ilustraţiile Getei Brătescu intră tocmai în această categorie « problematică ». Se poate reproşa ilustraţiilor ei că nu poartă o pecete stilistică deîndată recognoscibilă, ca cele ale lui A. Demian sau ale lui Ion Ion de pildă?

I se poate reproşa că, înainte de a se căuta pe sine, se confundă cu obiectul căruia i se dedică? În actuala expoziţie Geta Brătescu expune două serii de ilustraţii: la « Scrinul negru » de G. Călinescu şi la « Isprăvile lui Nastratin Hogea » — nu este vorba de opera lui Anton Pann, ci de o prelucrare romînească actuală a unor vechi povestiri orientale. Prima serie este lucrată în tehnica guaşei, celelalte sînt gravuri în lemn. Adaptarea viziunii plastice a ilustratoarei la viziunea literară a autorilor cărţilor ilustrate o face să se uite pe sine. Nu se simte de fel stăruind în vreuna din aceste imagini grija obsesivă a artistei de a fi ea însăşi, de a-şi impune, ca o marcă de fabrică, stilul. Cu o putere evocatoare de o excepţională concentrare a emoţiei, Geta Brătescu alege din romanul lui G. Călinescu momente cu adevărat semnificative din care, cu o ascuţită precizie reţine, nu episoade narative, fiindcă nu acestea constituie trăsătura specifică a romanului respectiv, ci scene caracterizante din punct de vedere social. În măsura deci în care aici stă miezul lucrării literare, ilustratoarea a ţintit just; veridicitatea imaginilor ei nu se mărgineşte la o exactitate descriptivă; nu este un acompaniament; ea ajută la identificarea sensului veritabil al intenţiilor scriitorului. Prin comparaţie, adevărul acesta reiese şi mai evident. Sezisînd ceea ce în povestirile orientale de genul celor ale lui Nastratin Hogea, este naraţiune colorată, Geta Brătescu pune în ilustraţiile ei accentul pe mişcarea şi pe expresivitatea figurilor.

Este o echivalenţă plastică de domeniul limbajului — fără îndoială. Dar faptul că, printr-un justificat act de mimetism, autoarea ilustraţiei se lasă în voia amintirilor din miniatura persană pe care textul cărţii i le trezeşte, nu înseamnează că în realitate, ea nu se opreşte în primul rînd la tîlcul moral, la conţinutul de idei specific al acestor povestiri. Tendinţa de a caricaturiza, de a moraliza, de a conchide fiecare naraţiune cu parabola ei plină de aluzii şi pitoreşti imagini printr-o învăţătură şi o îndrumare de ordinul vieţii practice, sînt traduse foarte clar în gravurile Getei Brătescu, prin franchețea liniei simplificate, prin verva ei. Ceea ce ar fi reprezentat însă o contribuţie în plus la valoarea acestor ilustraţii ar fi fost poate o mai accentuată reliefare a tîlcurilor morale *în sensul eticii noastre contemporane*.

În general, desenele, gravurile în lemn şi litografiile prezentate sînt rezultate ale şederii în regiunile Deltei Dunării. Lucrările nu sînt numeroase. Dar fie că este vorba de portrete — şi portrete ale unor oameni de cele mai diferite vîrste — Geta Brătescu nu are preferinţe şi afinităţi — fie de scene din viaţa de toate zilele, ori de peisaje, de fiecare dată este manifest acelaşi intens « lirism al obiectivităţii » observaţiei. Fără înclinări descriptive şi fără insistenţe, Geta Brătescu reuşeşte să transmită semnificaţii majore printr-un soi de hiperbolă emotivă a detaliului, care concentrează dintr-odată toată atenţia privitorului, pentru a o distribui apoi, la o temperatură maximă şi revelatoare, asupra întregii imagini. Plasa din gravura « Nataşa, ţesătoare de plase », mîinile, gesturile, obiectele din gravura « La ceainăria din Jurilovca », coşul din prim-plan al gravurii « Brigadier descărcînd peştele », ori, în portrete, o anumită trăsătură caricaturală, o piesă vestimentară, o anumită atitudine a corpului pun în mişcare imaginea. Un centru de acţiune din care forţa motrice a veridicităţii porneşte eficace în toate direcţiile. Este, în folosirea acestei metode de lucru, semnul neîndoielnic al apartenenţei la familia de spirite a realiştilor lirici. Dedicaţi cu fervoare realităţii pe care o studiază, ei se obiectivează total; iar emoţia care îi însufleţeşte ia chipul divers şi mereu nou al acestei realităţi. Focarul de căldură al operei rămîne astfel invizibil şi pare a veni din ea însăşi, şi nu de undeva din afară.

GETA BRĂTESCU — Moara de piatră de la Măcin — *gravură în lemn*

Ceea ce îi rămîne încă de făcut Getei Brătescu pentru a se integra şi mai ferm, şi mai organic în această familie artistică de care aparţine, este o mai judicioasă folosire a aptitudinilor ei de a caricaturiza. Şarja, voluntară sau involuntară uneori — nu merge în toate cazurile pe linia logică a ansamblului, ci distonează.

In portretul « Pescarului », un amănunt al fizionomiei, sau în cel al lui Kiril Federenko, o anumită atitudine prea subliniate — nejustificat subliniate, rup armonia şi unitatea întregului. Este, tocmai pentru o artă atît de lăuntric unitară ca aceea a Getei Brătescu, o ispită prea facilă, pe care de altfel ea însăşi, în alte lucrări, ca de pildă chiar în ilustraţiile la Nastratin Hogea, o învinge.

Amelia Pavel

GETA BRĂTESCU — La ceainăria din Jurilovca — *gravură în lemn*

ÎNSEMNĂRI PE MARGINEA EXPOZIŢIEI DE ORNAMENTICĂ POPULARĂ ROMÎNEASCĂ

Unitatea, continuitatea şi dezvoltarea de-a lungul evoluţiei istorice a societăţii sînt trăsături caracteristice artei noastre populare. Aceste trăsături constituie, de fapt, şi ideile principale care au stat la baza expoziţiei de ornamentică populară romînească organizată la Muzeul de Artă Populară al R.P.R.

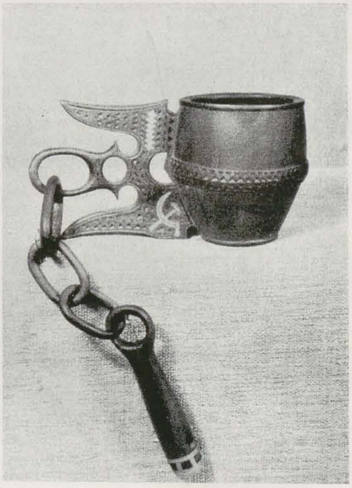
Ornamentul, aplicat pe categoriile de obiecte etnografice legate de viaţa şi munca omului, reprezintă transpunerea artistică stilizată, într-o anumită tehnică şi pe o anumită materie primă, a inspiraţiei din natură şi viaţă, potrivit interpretării creatorului popular, determinată de concepţia specifică diferitelor epoci din evoluţia societăţii.

Formă de manifestare a conştiinţei sociale care reflectă existenţa socială, arta noastră populară a păstrat, a continuat şi a dezvoltat tradiţiile etnice. Concludentă, în această ordine de idei, este unitatea de stil vădită în arta populară din toate regiunile ţării, indiferent de tehnica sau materialul utilizat şi indiferent de epocă. Ornamentica manifestată în arta noastră populară, continuă vechi tradiţii autohtone, care ne sînt semnalate încă de documentele arheologice din neolitic. Persistenţa aceasta, de-a lungul timpurilor, a structurii elementelor ornamentale, se datoreşte, desigur, atît continuităţii poporului, cît şi realismului lor, faptului că elementele ornamentale nu sînt altceva decît reflectarea pe plan artistic a unor elemente din natură şi din viaţă. De aceea, persistenţei structurii elementelor ornamentale nu-i este proprie stagnarea, închistarea hieratică (caracteristică, de pildă, unor fenomene artistice legate de canoanele diferitelor religii), ci dezvoltarea permanentă. În cursul evoluţiei istorice a ornamenticii, apar în sînul ei transformări care ilustrează transformările din viaţa societăţii. Apar elemente ornamentale noi, reprezentînd, de pildă, noi unelte, aspecte noi de viaţă. Apar împrumuturi din alte culturi cu care poporul nostru a venit în contact în anumite perioade din epocile istorice. Apar, în sfîrşit, ornamente noi dezvoltate în baza apariţiei unor noi tehnici ornamentale. Şi, totodată, se observă, în arta noastră populară diverse interpretări ale creatorului, oglindite în ornamentică, interpretări determinate de concepţia artistică a diferitelor epoci. În funcţie de aceasta, se manifestă pe treptele dezvoltării sociale, predominanţa unui anumit element sau grup de elemente ornamentale.

Aceste aprecieri pe marginea creaţiei noastre populare, pe care expoziţia ni le prilejuieşte, nu sînt absolut noi şi necunoscute cercetătorilor din domeniul artei şi al etnografiei; ele sînt prilejuite de amplă expunere care cuprinde unele din cele mai preţioase piese ale colecţiei Muzeului de artă populară, prezentate, într-un sistem organizat, publicului, maselor largi de vizitatori.

Calea străbătută de vizitator îl conduce de-a lungul firului tematic, urcînd treaptă cu treaptă, de la simplu la complex. Urmînd această linie, întregul material al expoziţiei este grupat pe categorii ornamentale: geometrice, astrale, fitomorfe, zoomorfe, antropomorfe, ornamente reprezentînd unelte şi ornamente emblematice. În cadrul diferitelor categorii, sînt cercetate sistemele ornamentale: liniar, romboidal, floral etc., precum şi elementele ornamentale: dinte de lup, cerc, spirală, vrej, şarpe, pasăre, cal, călăreţ, stemă, steaua în cinci colţuri etc. Clasificarea aceasta este urmărită în întreaga evoluţie istorică a elementelor ornamentale şi a variantelor lor, utilizate pentru decorarea multor categorii de obiecte create din diferite materii prime şi prin diferite tehnici.

Ornamentele cele mai simple sînt realizate prin elemente geometrice utilizate şi astăzi ca acum 2000 de ani: pentru a acoperi decorativ o suprafaţă dată (fie că e vorba de un vas de ceramică, fie că e vorba de o ladă de lemn). Astăzi, ceramica neagră de Marginea, de pildă, continuă ornamental ceramica dacică de tip La Tène, de odinioară. La origine, ornamentul geometric este în primul rînd un rezultat al reflectării nemijlocite a naturii în artă, formele geometrice reprezentînd iniţial însuşiri ale diferitelor linii, suprafeţe, corpuri etc., existente în natură.



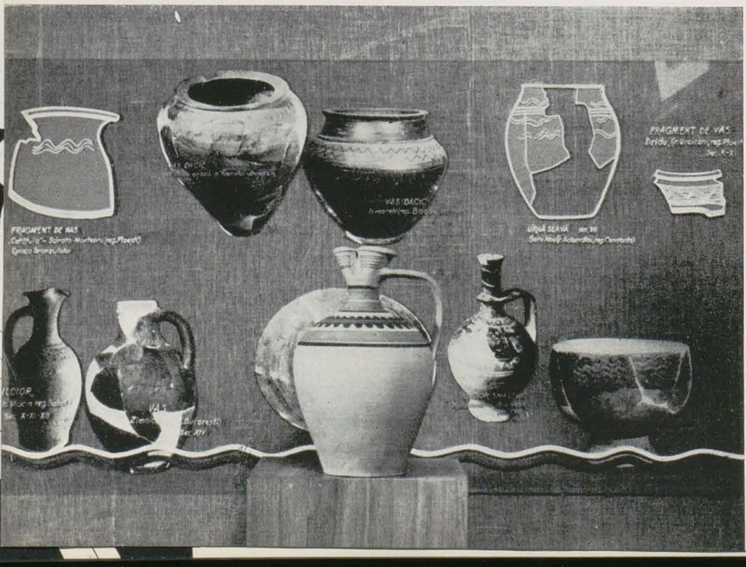
« Secera şi Ciocanul » pe un căuc lucrat de meşterul popular Gruniţan din reg. Hunedoara

Aşa se explică faptul că el însuşi îşi intitulează un anume ornament de linii frînte repetate în zig-zag « dinte de lup » (folosit încă din neolitic, extins mai pe tot teritoriul ţării, în arta lemnului, de la arhitectură şi pînă la ustensilele casnice). Creatorul popular face astfel asociaţia între ornamentul geometric obţinut într-o anumită tehnică şi un element întîlnit în viaţă. Pe o treaptă superioară a combinaţiilor geometrice se situează sistemul romboidal. El s-a dezvoltat datorită posibilităţilor tehnice pe care le dă întretăierea iţelor în ţesătură şi apare frecvent în textile, în aproape toate regiunile ţării (cu forme remarcabile în Banat şi Ardeal). Chiar şi elementului de bază al acestui sistem, rombul, creatorul popular îi asociază elemente din natură, numindu-l în anumite combinaţii « coarnele berbecului ». La baza altor ornamente geometrice, ca spirala sau valul, de pildă, inspiraţia din natură e destul de evidentă: melcul, mugurul de ferigă sau unduirea apei.

Dintre ornamentele astrale cele mai vechi, cel mai răspîndit şi dezvoltat în forme diferite se arată a fi soarele. Ornamentul a pierdut orice semnificaţie iniţială (legată, probabil, de credinţe perimate), mărturia concludentă constituind-o chiar denumirea populară a ornamentelor care au ca sursă de inspiraţie soarele: roată, rozetă, morişcă. O funcţie decorativă destul de importantă, o are, de asemenea, steaua, care apare în ceramică încadrată întotdeauna armonios în discul blidelor. Acest simţ al echilibrului şi al armoniei caracterizează opera autentică a creatorului popular.

Pătrunderea capitalismului la sate a avut ca urmări şi răspîndirea unor caiete cu diferite ornamente, în special florale, de un gust, adeseori îndoielnic. Acestea au avut de multe ori înrîuriri nefaste, tinzînd spre pervertirea ornamenticii populare. Simţul artistic al creatorului anonim a ieşit însă biruitor din acest contact şi, pentru a ilustra cu un exemplu, ne referim la tratarea ingenioasă a ornamentelor

Evoluţia istorică a ornamentului în val, în comparaţie cu un vas actual de Bihor, cu aceeaşi compoziţie ornamentală



florale în arta populară din Ţara Oaşului. Evident, categoria ornamentelor fitomorfe nu apare prima oară în orînduirea capitalistă. Creanga de brad, de pildă (pe care o întîlnim şi azi în ceramica neagră de Marginea) e atestată, de asemenea, pe vase dacice, datînd din primul secol dinaintea erei noastre. Natura înconjurătoare a constituit întotdeauna un izvor nesecat de inspiraţie pentru creatorul popular. Continuitatea ornamenticei se poate urmări deci şi sub acest aspect. Ornamentele fitomorfe (în special cele florale) cunosc însă o dezvoltare amplă, relativ recentă, datorită unor anumite condiţii. Contactul cu culturi străine a dezvoltat sau a întărit existenţa unor ornamente: vrejul se răspîndeşte prin contactul cu arta bizantină, pomul vieţii, cu cea orientală, unele ornamente florale din zonele etnografice ale Transilvaniei trebuie cercetate în baza legăturii dintre arta populară romînească şi arta populară săsească sau maghiară. Dar factorul determinant pentru dezvoltarea ornamentelor fitomorfe (şi în multe cazuri şi a celor zoomorfe) e apariţia unor tehnici noi (şi, în legătură cu aceasta, utilizarea unor noi materiale). Creanga de brad e supusă, în ceramica dacică, unei stilizări cît se poate de simple, realizată prin procedee rudimentare. Introducerea picturii în ceramică, dezvoltarea broderiei şi utilizarea gherghefului vertical (pentru scoarţele olteneşti) au oferit creatorului posibilitatea de a obţine noi stilizări în forme mai apropiate de elementele din natură, luate ca sursă de inspiraţie: flori, frunze, păsări, cai etc.

Olga Horşia

EXPOZIŢIA CECILIA STORCK-BOTEZ

Expoziţia personală a Ceciliei Storck-Botez (nepoata lui Karl Storck şi fiica Ceciliei şi a lui Frederic Storck), deschisă sub egida Sfatului Popular al Capitalei în luna septembrie în Parcul de Cultură şi Odihnă «I. V. Stalin», a prezentat publicului un bogat ansamblu de lucrări de grafică şi ceramică.

Acuarelele Ceciliei Storck-Botez au înfăţişat, panoramic, armonioase peisaje romîneşti: Valea Prahovei, Ţara Bîrsei, litoralul; sau peisaje din străinătate: Burgas, Patras, Plovdiv, Neapoli, Veneţia, Siracuza, Paris etc. Cerurile diferite sînt de natură să confere priveliştilor o diversitate de lumini care imprimă fiecărui peisaj un anumit specific; coloritul de un verde umed al Văii Timişului, cu şoseaua străjuită de stîlpi de înaltă tensiune; peisajele nisipoase ale litoralului; portul Constanţa cu macaralele în plină acţiune; Costineştii cu faleza cafenie. Multitudinea aspectelor marine atestă predilecţia artistei pentru aceste subiecte. Am regretat însă lipsa elementului uman din majoritatea lucrărilor expuse, sau prezenţa lui mai mult decorativă, simbolică, neintegrată în peisaj; iar în unele scene de muncă (exceptînd «Brigada fruntaşe de pescari»), o anumită sfială a desenului. De asemenea, insistînd asupra pitorescului vetust al unor localităţi (ca de pildă, în lucrarea «Mangalia care dispare») — graficiana omite să ne înfăţişeze şi aspectele lor actuale: noile clădiri recent înălţate, sau munca de pe şantierele de construcţii dobrogene.

Numeroasele obiecte de artă decorativă expuse de Cecilia Storck-Botez vin să completeze preocupările sale artistice. S-au remarcat, de exemplu, unele forme de vase mici, frumos smălţate (cana de un verde intens, cana alungită cu motive albastre spiralate), ca şi modelele de plăci şi cahle, precum şi unele dintre obiectele de podoabă. Dintre bibelouri relevăm

CECILIA STORCK-BOTEZ — Vase şi păsări

îndeosebi păsările elegant stilizate pe care le regăsim şi pe două dintre farfuriile colorate în verde, albastru şi galben — dealtfel cele mai izbutite din expoziţie.

Inspirată în mod creator din străvechea olărie romînească, Cecilia Storck-Botez vădeşte un real simţ al decorativului, unele piese avînd certe calităţi artistice. Multe din modelele prezentate în expoziţie s-ar cuveni să fie multiplicate şi făcute cunoscute în cercuri cît mai largi.

Barbu Brezianu

EUGEN ISPIR

Mulţimea meleagurilor cutreierate şi pe care le-a înfăţişat în pictură în ultima vreme Eugen Ispir, oglindesc de fapt aria şi varietatea subiectelor creaţiei sale peisagistice. Mai înainte opera lui Ion Creangă, iar recent cea a lui Mihail Sadoveanu, i-au declanşat deopotrivă artistului (moldovean şi el) dorinţa de a zugrăvi în forme şi culori, aspecte inspirate din paginile marilor povestitori, deplasîndu-se în acest scop la sursă. Se ştie însă că, faţă de literatură în general, pictura dispune de mijloace infinit mai restrînse în redarea imaginilor narative. Dar acest adevăr nu l-a dezarmat pe pictor, dimpotrivă. După cîţiva ani de peregrinări pe itinerariile de odinioară ale lui Sadoveanu, pictînd prin aceleaşi locuri din viaţa cărora s-au plămădit opere ca «Dumbrava minunată», «Hanul Ancuţei», «Anii de ucenicie», «Baltagul», «Mitrea Cocor», Eugen Ispir şi-a expus la Galeriile de Artă din str. Lipscani, în luna noiembrie, rodul creaţiei sale: ciclul «Privelişti din opera lui Mihail Sadoveanu» — omagiu adus scriitorului la împlinirea vîrstei de 80 de ani, ciclu alcătuit din peste 100 de guaşe, lucrate spontan, cu vervă şi dinamism, lipsite de artificii sau detalii de prisos. Reactualizînd unele motive din operele povestitorului, artistul le-a gîndit şi pictat în funcţie de realitatea întîlnită, sugerînd imaginile literare de la care a pornit. Neavînd caracterul unor ilustraţii propriu-zise, lucrările realizate cu acest prilej de Eugen Ispir reprezintă documente plastice valoroase în ansamblul creaţiei sale.

Desigur că, în măsura în care Eugen Ispir ar relua unele imagini (ca cele inspirate, de pildă din „Mitrea Cocor" sau din viaţa nouă a pescarilor de prin bălţile Dunării), şi le-ar trata la nivelul compoziţiilor tematice de o mai evidentă amploare şi respiraţie epică, reliefînd totodată mai pregnant fizionomia morală a eroilor care le populează, arta sa s-ar situa, în genere, pe o treaptă mult superioară faţă de creaţia recentă în care predomină totuşi notaţia plastică fugitivă, reportericească, schiţa de culoare obţinută printr-un meşteşug tehnic exersat.

Gh. Poenaru

EUGEN ISPIR — Academia Mihăileană-Iaşi — *guaşă*

AL III-LEA CONGRES AL ASOCIAŢIEI INTERNAŢIONALE A ARTELOR PLASTICE

In cadrul unei şedinţe a Comitetului Naţional din R.P.R. al A.I.A.P. de pe lîngă UNESCO, delegaţia ţării noastre la Congresul Asociaţiei Internaţionale a Artelor Plastice, compusă din artiştii Ion Jalea şi Jules Perahim, a făcut o informare asupra lucrărilor congresului. Publicăm textul comunicării făcute Comitetului Naţional din R.P.R.

Între 26 septembrie şi 10 octombrie s-a ţinut la Viena, în Palatul Palffy, al III-lea Congres al Asociaţiei Internaţionale a Artelor Plastice.

La acest Congres a participat şi ţara noastră în calitate de membră a Asociaţiei Internaţionale a Artelor Plastice, în urma adeziunii făcută în cursul lunii mai 1960.

În afară de delegaţii Comitetelor Naţionale din 38 de ţări, au mai fost prezenţi la acest Congres observatori din partea Comitetelor Naţionale U.N.E.S.C.O. din diferite ţări, precum şi observatori ai unor organizaţii internaţionale neguvernamentale.

Lucrările Congresului s-au desfăşurat în trei comisii.

Prima Comisie a discutat despre abolirea taxelor vamale pentru operele de artă ale artiştilor în viaţă, despre accesul gratuit în muzee pentru artiştii plastici, despre participarea artistului la educaţia artistică, despre sinteza dintre artele plastice şi arhitectură.

Comisia a doua s-a ocupat de structura statutului asociaţiei, de problema protecţiei activităţii profesionale a artiştilor, de drepturile de autor pentru televiziune, de drepturile de tiraj pentru gravuri, de unificarea regulamentelor pentru concursurile internaţionale de pictură, sculptură şi gravură, de adoptarea raportului financiar.

Comisia a treia a ascultat şi discutat rapoartele delegaţiilor asupra comitetelor naţionale respective, raportul Biroului asociaţiei privind acordarea de burse de studii pentru un număr cît mai mare de artişti, despre problema schimbului dintre artiştii din diverse ţări, expoziţii internaţionale, facilitarea obţinerii de ateliere pentru artişti, centre de odihnă, case de creaţie; s-a discutat de asemenea organizarea unei întîlniri care să examineze posibilităţile de creaţie a unui centru regional de artă plastică în Asia şi altul în America Latină.

★

În acest Congres, ca de altfel în toate manifestările asociaţiei, centrul atenţiei s-a concentrat asupra rezolvării problemelor de ordin material, evitîndu-se pe cît posibil atingerea tezelor estetice sau de orientare ideologică. Aceasta se datoreşte faptului că în ţările capitaliste există un număr mare de asociaţii artistice, reprezentante ale diverselor concepţii, stiluri, maniere şi expresii artistice contradictorii. Unificarea revendicărilor comune nu se poate face decît făcînd abstracţie de aceste concepţii divergente. În consecinţă, această asociaţie, care are drept scop stabilirea unui contact larg între artiştii plastici din întreaga lume, evită să pună în discuţie orice problemă care ar putea constitui un motiv de discordie.

Cu tot efortul depus de preşedinţii celor trei comisii de a ocoli discuţiile de ordin estetic şi ideologic, ele au constituit de multe ori piedici în rezolvarea unor probleme, aparent extra-estetice, datorită faptului că delegaţii diverselor ţări aparţin unor moduri de gîndire care implicit influenţează punctul de vedere material — spre exemplu un artist aparţinînd curentului artei abstracte, fiind împotriva învăţămîntului artistic, nu poate da soluţii constructive în problema reglementării acestuia.

În Comisia I-a s-a discutat despre abolirea taxelor vamale pentru lucrările de artă. După lungi discuţii purtate în jurul stabilirii noţiunii de operă de artă, s-a ajuns la întocmirea unui proiect de rezoluţie care să fie înaintat de către fiecare Comitet Naţional, la Congresul UNESCO spre rezolvare.

Proiectul de rezoluţie pentru abolirea taxelor vamale este următorul:

« *Conferinţa generală a UNESCO-ului însărcinează pe directorul general să recomande Statelor membre să adopte abolirea totală a taxelor vamale pentru operele de artă ce sînt transportate dintr-o ţară în alta de către autorii lor, sau sînt trimise într-o ţară pentru a fi expuse şi înapoiate apoi în ţara de origină, operele de artă vîndute în străinătate fiind obiectul unui tarif vamal uniform.*

Conferinţa generală recomandă Statelor membre să recunoască validitatea formelor vamale propuse de către Asociaţia Internaţională a Artelor Plastice şi distribuite de Comitetele Naţionale ale acestei organizaţii ».

O altă problemă discutată în cadrul acestei comisii a fost aceea a educaţiei artistice.

Dezbaterile, limitîndu-se la şcolile de artă şi corpul profesoral, au alunecat de multe ori către puncte de vedere oarecum subiective. Ideea că « artist te naşti, nu devii », care a fost îndelung discutată, limitează problema la o strictă specializare. Această teză are însă multiple şi complexe aspecte, printre care, extinderea educaţiei asupra maselor, sarcina de educare artistică a păturilor largi, dezvoltarea artei de amatori etc.

Congresul a adoptat ideea deschiderii unei anchete în toate ţările asociate, în privinţa problemei educaţiei artistice în şcoli şi a calificării profesorilor care au diplome de ordin superior, sau sînt mari şi recunoscute personalităţi.

În acest sens, Comitetul Naţional din ţara noastră va întocmi un material informativ cu privire la organizarea şi orientarea învăţămîntului artistic şi a formelor multiple, existente la noi, precum şi a lărgirii sferei de educaţie artistică în mase.

În cadrul acestei comisii, importantă a fost de asemenea dezbaterea în jurul stabilirii unei sinteze între artele plastice şi arhitectură.

Dat fiind că în momentul de faţă artiştii plastici sau arhitecţii din ţările capitaliste nu sînt grupaţi în asociaţii care să se ocupe de aceste probleme, rezolvarea acestei sinteze nu poate avea traducere în fapt. În ţările socialiste însă această sinteză se află în desfăşurarea ei firească, datorită formei de organizare a asociaţiilor din ţările socialiste şi a raporturilor lor cu organele statale

Comisia a II-a a discutat problemele referitoare la statutul asociaţiei şi la reglementarea concursurilor naţionale şi internaţionale. Faţă de textele întocmite anterior şi supuse aprobării Congresului nu s-au făcut decît precizări de amănunt, ca de pildă, aceea a participării anonime a concurenţilor.

Într-o altă problemă discutată în Comisia a II-a — aceea a participării artiştilor în juriile concursurilor internaţionale, s-a adoptat un proiect de rezoluţie în care se spune:

« *Cel de al III-lea Congres al Asociaţiei Internaţionale a Artelor Plastice:*

Reafirmă principiul după care artiştii pictori şi sculptori trebuie să fie întotdeauna prezenţi în comitetele de organizare şi în juriile expoziţiilor de artă cu caracter naţional sau internaţional.

Invită Comitetele Naţionale ale Asociaţiei să facă eforturi active pentru a obţine ca în ţara lor acest principiu să fie de asemenea respectat şi atunci cînd este vorba de manifestări organizate de instituţiile oficiale ».

Privitor la restaurarea lucrărilor de artă, s-a adoptat următorul proiect:

« *Artiştii pictori, sculptori şi gravori întruniţi la Congresul de la Viena atrag atenţia UNESCO-ului asupra pericolelor pe care le prezintă operaţiile de restaurare şi curăţire a operelor de artă aşa cum se practică actualmente. Este regretabil că operaţii atît de delicate sînt executate fără să se ţină seamă de avizul pe care artiştii l-ar putea da asupra oportunităţii acestor restaurări şi asupra transformărilor pe care ele îl aduc lucrărilor.*

« *Rezultatele acestor restaurări sînt alarmante. In afară de aceasta, nu se ştie încă ce consecinţe pot avea unele procedee utilizate în mod curent, şi în special aplicarea razelor X asupra materialelor întrebuinţate de către maeştrii de odinioară.*

« *In acest sens ar trebui făcută o anchetă. Artiştii roagă UNESCO-ul să atragă atenţia I.C.O.M.-ului asupra acestei probleme care pune în joc existenţa patrimoniului artistic.*

« *Artiştii cer să poată lucra în colaborare cu experţii însărcinaţi cu curăţirea operelor de artă*».

Înfiinţarea de noi Comitete Naţionale — discutată în lucrările Comisiei a III-a — este o problemă importantă care tinde la crearea de centre în continente diverse. Dacă problema înfiinţării noilor Comitete Naţionale este privită sub acest unghi de vedere, atunci se poate afirma că în momentul de faţă, cele existente sînt departe de a fi reprezentative pentru cultura diferitelor continente. Pentru a da numai cîteva exemple vom spune că în Asia nu există nici un Comitet Naţional, că nu fac parte din Asociaţie R.P. Chineză, R.P.D. Coreeană, Vietnamul de Sud, şi că în Africa nu există decît un singur Comitet Naţional — acel al Republicii Arabe Unite.

Privitor la problema expoziţiilor, Congresul a stabilit că nu intră în profilul Asociaţiei organizarea de expoziţii internaţionale, deoarece s-ar crea animozităţi, fie în legătură cu caracterul expoziţiei, fie cu locul, fie cu participanţii. În schimb, Asociaţia va sprijini Comitetele Naţionale care vor dori să intensifice acţiunea schimburilor de expoziţii între ţări.

În legătură cu acordarea burselor de studii, delegaţii diverselor ţări au comunicat înfiinţarea de burse pentru artiştii tineri. Delegatul Franţei a anunţat înfiinţarea a 60 de burse anual pentru tineri pictori din diverse ţări,

avînd între 20—30 de ani. Ele vor fi date pe termen de o lună; fiecare Comitet Național dispune de un loc. Delegatul Cehoslovaciei anunță de asemenea că s-au înființat burse pentru artiști, pe termen de 3 luni, acordîndu-se pentru aceasta 6.000 de coroane. Înființare de burse au comunicat și polonezii.

O altă problemă dezbătută a fost aceea a atelierelor. Un număr de țări au făcut rapoarte în care s-a arătat situația grea a atelierelor, scăderea numărului lor, datorită atît distrugerilor provocate de război cît și demolărilor în folosul caselor de raport. De asemenea s-a arătat lipsa, în planurile urbanistice a prevederii de construire a noi ateliere.

În această privință, rapoartele Poloniei, al Cehoslovaciei și al Romîniei au stîrnit un viu interes.

Construirea de ateliere noi, asigurarea artiștilor cu spații speciale de lucru și în special asigurarea cu ateliere a unui număr de tineri absolvenți a demonstrat grija pe care statul o are la noi pentru desfășurarea procesului de creație a artistului, în condiții optime.

S-a propus înființarea unui Comitet de redactare a unui proiect de rezoluții privitor la construirea și asigurarea cu ateliere a artiștilor.

Comitetul a fost alcătuit din delegați ai Angliei, Franței, Indiei, R.P. Polone și S.U.A.

Proiectul de rezoluție este următorul:

« *In cea mai mare parte a țărilor se constată o lipsă crescîndă a: 1). — atelierelor de lucru ale artiștilor și a 2). — galeriilor în care artiștii să-și poată expune lucrările sub propriul lor control, cu toate că această penurie nu are același caracter în diversele țări din lume.*

« *În unele țări această penurie ține de faptul că numeroase ateliere și galerii de expoziții au fost distruse în timpul războiului și nu au fost înlocuite; în plus, multe ateliere au fost demolate pentru a se construi imobile mari de raport, altele au fost deseori transformate în apartamente de lux și închiriate altor persoane decît artiștilor, iar un anumit număr de ateliere și galerii de expoziții sînt utilizate în scopuri comerciale. In numeroase regiuni din lume, mai ales în Asia, nu s-au construit niciodată ateliere sau săli de expoziții. Cu toate că numărul artiștilor crește regulat, numărul atelierelor și galeriilor de expoziții supuse controlului artiștilor nu contenește să scadă. Această problemă este una dintre cele mai urgente care se află în fața artistului.*

« *Dat fiind că această chestiune poate rareori fi rezolvată prin eforturile unilaterale ale Comitetelor Naționale care dispun de mijloace insuficiente, Congresul socotește că UNESCO ar trebui să o abordeze pe plan internațional. Pentru a atinge scopul propus, Consiliul Executiv este invitat pe de o parte să procedeze la un studiu de ansamblu al acestei probleme și să pună la punct un program de acțiune pentru a se salva atelierele existente și a se asigura construirea progresivă de noi ateliere și de noi galerii de expoziții, în țările unde nevoile în această privință sînt cele mai acute, iar pe de altă parte să se ia legătura cu Fundațiile care promovează progresul artelor și care ar putea da un ajutor financiar în realizarea acestui proiect* ».

Alt punct al ordinei de zi a fost înființarea unui centru de informare. Comisia a însărcinat un Comitet de redacție să stabilească un proiect de rezoluție, destinat Comitetelor Naționale.

În acest proiect de rezoluție se notează cu satisfacție progresele făcute în această direcție, subliniindu-se în același timp necesitatea de a se lua măsuri în privința comunicării în timp util de către Comitetele Naționale a listelor de expoziții, în așa fel încît să se permită centrului de informare să le difuzeze înainte de a fi perimate, iar în privința revistelor de artă se preconizează aducerea la cunoștința aceluiași centru, de către Comitetele Naționale, a tuturor publicațiilor de specialitate care apar în țările respective, în vederea difuzării, cunoscînd că centrul de informare ar înlesni distribuirea lor. De asemenea, ar fi de dorit ca fiecare Comitet Național să țină la zi lista expozițiilor și a altor manifestări artistice și care ar putea interesa, astfel ca membrii AIAP-ului în deplasare, să poată obține informațiile dorite la sosirea lor într-o țară anumită.

În cadrul acestui Congres, în afara programului, au avut loc o serie de manifestări printre care mici expoziții organizate de diverse țări, filme documentare de artă, și o întîlnire a artiștilor « Orient — Occident ». Dintre țările orientale au fost invitate Ceylon, India, Pakistan, Irak, Japonia, Tailanda, iar dintre țările occidentale Franța, S.U.A., Austria, Italia.

În încheiere, se poate spune că acest Congres s-a desfășurat într-un spirit de mare prietenie, discuțiile fiind deseori vii și pline de animație.

Întîlnirea cu artiștii din toate părțile lumii, toți însuflețiți de aceeași dragoste fierbinte pentru arta lor, ne-a făcut să simțim mai mult decît oricînd că sîntem membri ai aceleiași familii și că am fost acolo pentru a ne ajuta și a ne stringe mîinile. Este, poate, în afara unor rezultate practice, cel mai frumos cîștig al acestui Congres.

VASILE KAZAR — Noaptea partizanilor — *desen în tuș*

BORIS PROROKOV

Boris Prorokov este un artist ale cărui lucrări sînt recunoscute de departe, fără a mai fi nevoie să citeşti eticheta. Şi aceasta, nu numai datorită originalităţii vii a stilului său grafic — ascuţit, puternic, lapidar. Tema nobilă a luptei pentru pace, căreia maestrul şi-a dedicat majoritatea operelor sale din ultimii ani, expresia încordată a imaginilor, tensiunea lor emoţională — toate acestea dăruiesc desenelor lui Prorokov o expresivitate autentică.

În acest an prezenţa lui Prorokov pe tărîmul creaţiei s-a făcut remarcată mai puternic ca oricînd. Noul său ciclu — «*Aceasta nu trebuie să se mai repete*»,—ocupa la expoziţia din anul 1960 a artiştilor plastici moscoviţi un întreg panou. Şi trebuie să recunoaştem că, în cadrul expoziţiei, ciclul lui Prorokov se detaşa în mod evident. Privitorii puteau de pildă să nu fie întru totul de acord cu unele din desenele ciclului, dar nimeni nu a putut trece indiferent pe lîngă noile lucrări ale graficianului sovietic.

Într-o tehnică oarecum neobişnuită (folosirea laolaltă a temperei, tuşului, creionului colorat), toate cele zece desene ale ciclului, neobişnuit de mari pentru grafica de şevalet, compun un tot unitar, deşi fiecare dintre ele posedă şi o valoare artistică de sine stătătoare.

Noile desene ale lui Boris Prorokov sînt inspirate de amintirile despre ultimul război, cu care artistul nu a fost numai un contemporan, ci la care a participat direct, ca soldat, ca luptător care a străbătut nu puţine dintre drumurile frontului, aflîndu-se timp de aproape patru ani în primele linii. Nouă dintre cele zece subiecte ale ciclului au fost dictate artistului de amintirile anilor de pe front.

Desenele create de Prorokov sînt imagini generalizate, fără o determinare precisă a timpului şi locului acţiunii. În « Blestem călăilor » — capul dat pe spate al unei femei slabe, uscate, înegrite, grăieşte despre mînia care-i umple toată fiinţa; ea aruncă cuvinte de ură clocotitoare celor care i-au zdrobit viaţa, ei şi familiei sale. Desenele « Alarma » şi « Atacul aerian » — aduc scene din groaza trăită a bombardamentelor. Intitulat « Foamea », un alt desen din ciclul lui Prorokov înfăţişează o femeie murind, sprijinindu-se fără putere de un gard, amintire sfîşietoare despre blocada Leningradului din timpul războiului, scenă de un impresionant tragism, care în anii războiului putea fi întîlnită în orice ţară ocupată şi jefuită de fascişti.

Asociaţii de ordin istoric, ceva mai concrete, trezesc desenele « Mama » — o partizană purtînd puşca pe umăr îşi hrăneşte copilul la sin; « În spatele sîrmii ghimpate » — înfăţişînd un ultim moment din existenţa unuia din lagărele de concentrare: o femeie eliberată distruge cu furie sîrma ghimpată; « Printre ruine » — imaginea unei fetiţe ruse printre casele distruse de război şi, însfîrşit, singurul desen cu o indicaţie precisă a locului acţiunii — « Rîpa Babei ».

Se cuvine spus că nici chiar această lucrare nu are un caracter îngust, local, nu stîrneşte privitorului dorinţa să ştie cînd, şi în ce mod s-au întîmplat toate cele zugrăvite de artist,

BORIS PROROKOV — Atac aerian (din ciclul « Aceasta nu trebuie să se mai repete ») — *tempera, tuş, creion colorat*

BORIS PROROKOV — Alarma (din ciclul « Aceasta nu trebuie să se mai repete ») — *tempera, tuş, creion colorat*

precum nici ce s-a petrecut ulterior. Toate desenele lui Prorokov par să învie umbrele posomorite ale grozăviilor războiului. Sînt criminale, sînt neomeneşti aceste grozăvii — niciodată, niciodată nu trebuie să se mai repete — acesta este refrenul oricăruia dintre desenele ciclului.

Imaginile au o nuanţă afectivă diferită. În desenele « Mama », « După sîrma ghimpată », « Blestem călăilor » — domină o notă de bărbăţie, de eroism, de patos al rezistenţei împotriva forţelor întunecate. « Foame », « Alarma », « Atac aerian », « Printre ruine » nu conţin astfel de note; acestea sînt imagini zguduitoare despre chinurile celor slabi şi lipsiţi de apărare (nu întîmplător în toate desenele ciclului sînt înfăţişaţi numai femei şi copii). Astfel de desene nu sugerează însă sentimentul de deznădejde, impresia de inevitabilitate a suferinţelor, de acceptare a lor în mod pasiv. Desenele cu această temă poartă cu ele un strigăt de ajutor care chiamă, care îndeamnă spre protest, spre luptă.

Din acelaşi profund umanism a izvorît şi desenul « Rîpa Babei », numai că prin această lucrare artistul îl face pe privitor să treacă prin cele mai grele şi mai chinuitoare încercări. Trei femei se îndreaptă spre locul asasinatului în masă — « Rîpa Babei » — acolo unde au

întîmpinat moartea și cei mai dragi lor. Una dintre femei, o bătrînă, poartă în mîini o lumînare aprinsă, lumină care licărește pe figura ei, pe jumătate cuprinsă de nebunie. Artistul, prin patetismul imaginii create, atinge aici o maximă putere de impresionare. Acesta este adevărul. Îngrozitor, crud, dar adevăr în toată goliciunea lui. Și noi nu îndrăznim să-l uităm. Nu-l uităm în numele acelora care au căzut, în numele acelora care astăzi trăiesc: pentru ca asemenea crime să nu se mai repete.

Este greu de folosit față de ciclul lui Prorokov etaloanele tradiționale ale analizei estetice. Sînt lucrări despre care este de neconceput să vorbești cu sînge rece. Poate că ar fi fost nevoie ca artistul să introducă în ciclul său două-trei desene cu o altă intonație, care să cînte frumusețea și fericirea vieții pașnice — acestea ar fi accentuat, poate, mai pregnant ideea fundamentală a ciclului. Poate că în unele desene se găsește un surplus de deprimare, poate că o asemenea ardere, o asemenea impresionare care continuă, fără menajamente, în sufletele privitorilor, este peste măsură, fiind necesar să dai oamenilor răgazul să respire cu tot pieptul, să-și revină, să-și adune puterile.

Dar atunci cînd fasciștii au bombardat așezările pașnice — n-au fost răgazuri. Nici cînd ciuperca atomică a atîrnat deasupra Hiroșimei. Și, de aceea, este greu de stabilit aci granițe pentru ceea ce este admisibil. Mai scuzabil este să exagerezi pe linia impresionării, decît să nu izbutești să stîrnești sentimentele omenești, să zgudui conștiințele oamenilor.

Or, noua serie de desene ale lui Boris Prorokov zguduie. Și, aceasta este mai întîi de toate o atitudine cetățenească.

Fiecare privitor al ciclului lui Prorokov nu se poate să nu simtă durerea, hotărîrea, fermitatea apelului artistului. Și fiecare repetă după el, ca un jurămînt, ca un apel, ca o chemare către toți oamenii lumii:

— Aceasta nu trebuie să se mai repete!

(Din revista Tvorcestvo Nr. 5/1960)

BORIS PROROKOV — Blestem călăilor (din ciclul « Aceasta nu trebuie să se mai repete ») — *tempera tuș, creion colorat*

ROCKWELL KENT — La scăldat — *gravură*

ROCKWELL KENT

Rockwell Kent, unul din cei mai talentați, mai activi și mai valoroși pictori ai continentului american, a dăruit poporului sovietic colecția sa de opere create în decursul îndelungatei sale activități de creație. Acest fapt cuprinde în sine o adîncă și înaltă semnificație. Pe plan individual, el invederează etica artistului conștient că arta a fost, este și va trebui să fie acel mesaj de activ umanism, de prietenie cu toate popoarele, de circulație universală a valorilor culturale care aparțin întregii umanități. Faptul că el și-a dăruit toate lucrările poporului sovietic arată că, în zilele noastre, realitatea sovietică exprimă năzuințele întregii omeniri, dă artei sensul ei social și universal de factor al progresului, de element militant în înfăptuirea idealurilor supreme.

« Motivele după care v-ați călăuzit — scrie N. S. Hrușciov în scrisoarea de mulțumire pe care i-a adresat-o — merită stimă sinceră și profundă. Ele sînt înțelese și apreciate de oamenii sovietici care dau o înaltă prețuire fiecărui pas în lupta pentru pace în întreaga lume. Sînt ferm convins că aceste motive vor fi înțelese în mod just de poporul american, deoarece darul dvs. reprezintă un pas pe calea întăririi prieteniei și înțelegerii reciproce între popoarele U.R.S.S. și S.U.A. ».

Înainte de a-și dărui creațiile, Rockwell Kent le-a prezentat poporului sovietic și s-a hotărît să i le dăruiască, fiindcă, așa cum declară el:

« *M-a impresionat deosebit faptul că lucrările mele au fost caracterizate drept « artă populară », adică ceea ce trebuie să fie orice artă care reflectă viața, așa cum este ea concepută de majoritatea oamenilor. Creația mea căuta înțelegere, se adresa prietenilor. Această înțelegere și acești prieteni i-a găsit în poporul dvs.* ».

Rockwell Kent, făcînd acest lucru nu s-a dezis de poporul său. Lucrările lui ca american, aparțin, în primul rînd poporului american. El a încercat să i le dăruiască dar a fost împiedicat de acei care guvernează azi poporul american și repudiază adevărata lui artă. Acum șapte ani, Rockwell Kent a oferit colecția sa muzeului « Farnswarth » din statul Magne, unde și-a petrecut mulți ani din viață. Muzeul a fost de acord s-o primească, dar la cîtăva vreme mai tîrziu, după ce Rockwell a fost chemat în fața comisiei pentru cercetarea activității antiamericane, a refuzat s-o mai primească.

Iată cîteva aprecieri ale lui Rockwell Kent despre adevărata artă americană, apărute într-o revistă acum cîteva luni: « *Cînd trebuie să vorbim despre arta americană, mă lovesc în același timp de o problemă de semantică: ce este arta? Pus în fața acestei probleme, îmi amintesc de o cărțulie a lui Tolstoi, care poartă în traducerea ei americană titlul « Ce este arta? ». În ea Tolstoi arată că arta reprezintă un mijloc de expresie și, prin aceasta, o forță potențială, avînd ca țel desăvîrșirea omului; sînt întru totul de acord cu acest răspuns al lui Tolstoi. Dacă am judeca arta americană, așa cum apare ea astăzi, promovată de impresari, de directori de galerii (ai noștri în special), precum și de critici, ar trebui să conchidem că, în momentul de față al istoriei noastre, arta este în pericol de a dispare cu totul ca factor în viața poporului.*

ROCKWELL KENT — Pruncul cel mare — *gravură*

ROCKWELL KENT — Foc — *gravură*

America a avut o tradiţie lungă a artei realiste, artă care, se înţelege, îşi trăgea rădăcinile din Europa şi în special — ca întreaga noastră cultură — din Anglia.

Cel mai îndrăzneţ dintre pictorii americani, care s-a eliberat de cătuşele europene, a fost un ilustrator, a cărui creaţie timpurie, după cîte îmi amintesc, era legată de războiul nostru civil. El se străduia să înfăţişeze în faţa poporului american, acele bătălii istorice, care-l preocupau cu seriozitate. Acesta a fost Weenslow Homer. În anii de pace din timpuria sa tinereţe el s-a consacrat desenării — (ilustrării s-ar putea spune) — măreţiei, şi într-o mare măsură, măreţiei dramatice a lumii americane pe care o cunoştea foarte bine. După mine el este adevăratul întemeietor al realismului american, al acelei şcoli căreia îi aparţin şi eu. Şi ca adept al acestei şcoli... îmi îngădui să fac aceste afirmaţii; le fac, pentru a condamna cu toată forţa tendinţa actuală a artei americane spre formalism, şi, prin aceasta, spre abstracţionism. ...Aş fi vrut să vorbesc nu atît despre ceea ce ar trebui să se facă în artă, cît despre ceea ce artiştii ar trebui să facă prin arta lor.

Fiecare progres, fiecare pas făcut spre recunoaşterea şi consacrarea demnităţii depline a personalităţii constituie şi trebuie să reprezinte, în fiecare din acei pe care-i însufleţeşte o încredere în viaţă, care merită nu numai să fie trăită, să fie suportată, ci şi preamărită.

Datoria noastră este să dăm omului o înţelegere pentru o umanitate mai adîncă şi o dragoste mai mare pentru lumea noastră. Fiindcă dintr-o asemenea iubire şi dintr-o asemenea luptă porneşte fiecare progres.

Sînt un luptător fanatic pentru ca arta şi fericirea să devină accesibile fiecăruia. În consecinţă, eu — ca să mă exprim în modul cel mai blînd — nu pot avea faţă de îngîmfarea abstracţionistă nimic altceva decît indiferenţă. Consider că arta care ni se impune astăzi este o parte ce nu poate fi despărţită de cultura contemporană americană. Ca artist, ca umanist — dar să mă exprim mai simplu — ca făptură omenească, sînt scîrbit de ea ».

Născut în 1882, la New York, Rockwell Kent a urmat Facultatea de arhitectură a Universităţii din Columbia, fără să-şi poată termina studiile, ca mulţi studenţi lipsiţi de mijloace. Ca să poată trăi s-a îndeletnicit cu felurite meserii, între care aceea de pescuitor de crabi, fermier, dulgher. A rămas însă credincios vocaţiei lui de pictor, căreia îi consacra tot timpul liber.

Pictor, grafician, ilustrator de cărţi, el s-a inspirat mereu din viaţa poporului său, din natura aspră a nordului. În 1936 a creat o serie de afişe care îndemnau la ajutorarea republicanilor spanioli. În perioada celui de al doilea război mondial realizează o serie de desene antifasciste, iar după aceasta, desene cu tema luptei pentru pace.

În acelaşi timp desfăşoară o multiplă activitate obştească şi politică, participînd printre altele la congresele mondiale ale partizanilor păcii din 1949, 1950 şi 1957; a fost preşedintele « Frăţiei internaţionale a muncitorilor », organizaţie sindicală progresistă interzisă în 1960 de aceiaşi guvernanţi americani, iar astăzi este preşedintele Consiliului Naţional pentru Prietenia Americano-Sovietică.

Arta lui Rockwell Kent, puternică expresie a vremurilor noastre, e mobilizatoare, emoţionează, transmite agitatoric mesajul artistic; este o artă plină de idei, o pledoarie pentru luptă, pentru o viaţă liberă.

Gh. Dinu

MUZEE COLHOZNICE ÎN U.R.S.S.

Se împlinesc trei ani de cînd într-unul din raioanele regiunii Moscova şi anume în Colhozul « Al XX-lea Congres al P.C.U.S. », a fost înfiinţat primul muzeu colhoznic de artă plastică. Peste un an, vizitatorii expoziţiei realizărilor economiei naţionale a U.R.S.S. descopereau în Pavilionul R.S.F.S.R. exponate ale acestui muzeu — pînze şi sculpturi de o reală valoare semnate de maeştri sovietici.

De atunci au luat fiinţă în Uniunea Sovietică alte 60 de muzee colhoznice.

Premizele înfiinţării muzeelor colhoznice sînt uşor descifrabile. Ele se datoresc înţeleptei politici a P.C.U.S. şi a guvernului sovietic, ca şi acţiunii de masă a plasticienilor sovietici tot mai legaţi de viaţa poporului. Este concludent faptul că ultimii au donat muzeelor colhoznice cca. 3.500 de picturi şi sculpturi. La opera de înfiinţare a muzeelor depune o asiduă activitate Uniunea Artiştilor Plastici din U.R.S.S.

Problemele care s-au ivit în legătură cu apariţia muzeelor au format obiectul cîtorva consfătuiri organizate de Ministerul Culturii al U.R.S.S.

În cadrul unei astfel de consfătuiri, D. Suslov — secretar al Uniunii, a citat cifre din care rezultă că această mişcare se bucură de sprijinul larg al artiştilor plastici din mai toate republicile sovietice şi mai ales din R.S.F.S.R., Ucraina, Letonia, Uzbekistan etc.

Multe colhozuri au manifestat în această direcţie iniţiative preţioase. Astfel, conducerea colhozului « Bolşevik» (regiunea Astrahan) a hotărît să aloce anual 50.000 de ruble pentru achiziţionarea de noi picturi şi sculpturi. La alte colhozuri — din regiunea Vilnius, Crimeia ş.a. există fonduri speciale pentru invitarea artiştilor plastici la sate şi achiziţionarea de materiale de pictură şi ustensile.

În cadrul consfătuirilor consacrate muzeelor colhoznice, s-au făcut unele propuneri

privind completarea acestora cu lucrări ale membrilor cercurilor de artişti amatori, cu obiecte de artă populară regională, cu lucrări din domeniul artei aplicate etc.

De multe ori formele de lucru ale muzeelor colhoznice oglindesc nevoile intelectuale specifice satului în care acestea se află. Se întîmplă uneori ca Galeria de tablouri din colhoz să fie patronată de elevi. Aşa este în satul Ciusovoe, regiunea Sverdlovsk. Pe lîngă şcoală a fost înfiinţat la început un studiou de artă plastică. Programul său cuprinde lucrări practice, studierea creaţiei şi biografiei celor mai de vază pictori şi sculptori din lume. După cîtăva vreme s-a deschis aici şi o expoziţie cu lucrări aparţinînd chiar elevilor. Semnificativ este faptul că învăţătorii au constatat o creştere considerabilă a interesului elevilor pentru istorie şi literatură.

În tinerele muzee au fost iniţiate cicluri de conferinţe. Ele au dat rezultate excelente în regiunile Kaluga, Novosibirsk, Astrahan. După ce primele lecţii au fost prezentate de artişti plastici şi critici de artă din centrul regional, la ţinerea acestor lecţii au fost atraşi în continuare tot mai mulţi intelectuali localnici.

Pentru consolidarea activului de lectori, la Muzeul intercolhoznic din Lipkani — R.S.S. Moldovenească — s-a înfiinţat un consiliu al muzeului, iar la Muzeul din colhozul « Patria», regiunea Orenburg un consiliu de patronare. Membrii acestor consilii întocmesc planuri de activitate, controlează realizarea lor, mijlocesc legătura între muzee şi organele care le patronează, se îngrijesc de completarea colecţiilor. Una din sarcinile principale ale consiliilor este depistarea talentelor din mediul rural, încurajarea lor prin trimiterea la şcoli speciale etc.

Primele muzee colhoznice au şi început să devină adevărate focare de propagandă a artei plastice. Cele mai multe organizează expoziţii volante în satele din împrejurimi.

Muzeele colhoznice primesc un substanţial ajutor din partea Fondului Plastic şi a Uniunilor de creatori care detaşează pentru un timp mai îndelungat artişti plastici în colhozuri, alcătuiesc planul şi ordinea expoziţiilor personale, colective sau retrospective. Există, incontestabil, rezerve care pot duce la o dezvoltare rapidă a muzeelor colhoznice. Luînd cuvîntul la o consfătuire, A. Zamoşkin — directorul Muzeului de Artă Plastică « A. S. Puşkin» din Moscova — a arătat cît de efectiv poate fi ajutorul dat muzeelor colhoznice din partea celor 1.200 muzee de stat, cîte există acum în U.R.S.S. S-a arătat, de pildă, modul în care sînt patronate unele muzee colhoznice din regiunile Kalinin şi Astrahan. Lor le-au fost cedate de către Muzeul «A. S. Puşkin» multe cărţi şi albume; s-au trimis, de asemenea, în colhoz lectori şi au fost invitaţi la Moscova activişti ai muzeului colhoznic, pentru care se programează organizarea unui curs de specializare pentru cunoaşterea specificului muncii muzeale.

Ca şi brigăzile de muncă comunistă, teatrele populare şi universităţile de cultură, muzeele colhoznice constituie un element indispensabil în actuala etapă de construire a comunismului în U.R.S.S.

Avîntul luat de muzeele colhoznice consemnează realizarea importantului percept leninist: arta aparţine poporului.

I. Melikson

EXPOZIŢIA DE PICTURĂ A LUI BORIS KUSTODIEV

Tatiana Kovalenskaia, director-adjunct al Galeriei Tretiakov din Moscova, publică în revista « *Oeuvres et Opinions* » Nr. 7/1960 un amplu şi documentat articol despre operele marelui pictor rus Boris Kustodiev, cu prilejul expoziţiei deschisă recent la Moscova.

Kustodiev s-a născut în anul 1878. El a urmat cursurile Academiei de Artă, fiind elevul lui Repin. Şi-a început cariera artistică ca portretist, afirmîndu-se de la început ca un pictor original. În acea perioadă se acorda mare importanţă portretului psihologic, care trebuia să redea cît mai veridic viaţa lăuntrică a personajului respectiv. Ca şi ilustrul său contemporan Valentin Serov, Kustodiev considera ca elemente pozitive ale omului: aptitudinea sa creatoare, bogăţia personalităţii sale, fermitatea caracterului. Această concepţie a determinat preferinţa pictorului pentru portrete de mari proporţii.

Impresionantul portret al marelui cîntăreţ Şaliapin reflectă înalta măiestrie a lui Kustodiev. Silueta masivă a lui Şaliapin se detaşează viguros dintr-un peisaj de iarnă. Figura artistului întruchipează sensibilitate, bunătate dar şi hotărîre. Nu este vorba numai despre artistul care a atins culmile gloriei, ci de o natură bogat înzestrată, o personificare a însuşirilor poporului rus. El îşi trage inspiraţia din contactul cu viaţa poporului, cu frămîntarea maselor.

Kustodiev excelează în pictura de gen. Temele sale favorite sînt aspecte ale bîlciurilor, petreceri populare organizate cu prilejul unor anumite datini, în contrast cu viaţa seacă a burgheziei.

Ideea unui belşug generator de sănătate şi forţă, bucuria de a trăi din plin viaţa cu frumuseţile ei nemăsurate, se integrau într-un ideal pe care pictorul îl opunea rafinamentului bolnăvicios, depravat, caracteristic culturii decadente burgheze.

Poporul însă nu se bucura de fel de acest belşug.

În viaţa negustorimii pe care Kustodiev a înfăţişat-o, acest belşug a căpătat forme denaturate, hidoase. În acest mediu, datinele populare se schimbau deseori în parodii; ideea populară de belşug degenera în chefuri dezmăţate, îndrăzneala şi forţa de caracter degenerau în arbitrar, dragostea de pitoresc şi de frumos, în prost gust.

Lucrarea « Negustoreasă » din anul 1914 este caracteristică pentru perioada de maturitate a lui Kustodiev. În compoziţie se remarcă o juxtapunere a două elemente: fundalul detailat al tabloului şi personajul uman, înfăţişat într-o formă impunătoare. Fundalul constituie întrucîtva un comentar al figurii.

Pe măsură ce arta lui Kustodiev evoluează, predomină din ce în ce elementul grotesc şi critic în înfăţişarea negustoreselor.

Artistul nutrea o profundă simpatie pentru popor şi credea ferm în realizarea idealurilor acestuia. Cînd a izbucnit revoluţia rusă din anul 1905, Kustodiev se afla printre oamenii de artă asupra cărora revoluţia a avut un puternic ecou. El a publicat în revistele satirice ale epocii caricaturi ale înalţilor demnitari ai Rusiei imperiale, subliniind cu forţă necruţătoare comicul şi grotescul lor, relevînd trăsăturile hrăpăreţe ale asupritorilor poporului.

În Octombrie 1917, Kustodiev se afla printre pictorii care s-au alăturat fără nici o ezitare revoluţiei. Primii 10 ani după revoluţie, care au fost şi ultimii 10 ani ai vieţii lui Kustodiev, au constituit pentru artist ani de muncă intensă.

Întrucît o mare parte a operelor sale a fost consacrată serbărilor şi petrecerilor populare, Kustodiev şi-a început activitatea sa de pictor sovietic prin înfăţişarea în chip decorativ a manifestărilor revoluţionare de mase. În anul 1918, el a creat o seamă de schiţe de panouri decorative cu teme de muncă, înfăţişînd diferite categorii de muncitori, pentru a pavoaza « Piaţa

BORIS KUSTODIEV — Autoportret (1904)

BORIS KUSTODIEV
F. Şaliapin (1922)

Păcii » cu prilejul primei aniversări a lui Octombrie.

Ţintuit în casă de o boală nemiloasă, el urmărea prin fereastra atelierului său desfăşurarea impetuoasă a vieţii revoluţionare pe străzile Petrogradului, fixîndo în nenumărate schiţe. Aceste lucrări, de un colorit nou, strălucitor, se deosebeau fundamental de lucrările anterioare înfăţişînd exuberanţa tîrgurilor, a bîlciurilor etc.

În schiţele din anii revoluţiei, Kustodiev s-a străduit să fixeze cît mai veridic aspecte din viaţa eroică a Petrogradului. Tabloul « 27 februarie 1917 » este unul din cele mai expresive din această serie. În tabloul « Bolşevicul » din anul 1920, Kustodiev încearcă să creeze imaginea sintetică a poporului revoluţionar. Ca şi în operele anterioare revoluţiei, lucrarea comportă două planuri: unul pentru personajul central, celălalt pentru ambianţă.

Fundalul tabloului este constituit dintr-o imagine vastă a unui oraş cu edificii caracteristice Moscovei, Petrogradului sau oricărui alt oraş rusesc. Pe străzi, un furnicar imens de oameni; predomină uniforme militare, haine marinăreşti, cămăşile muncitorilor, baionete, sugerînd revoluţia înfăptuită în 1917 de popor. Peste această imagine urbană. Kustodiev profilează imensa siluetă a bolşevicului care se înalţă parcă din profunzimea maselor. Bolşevicul păşeşte peste case, ţinînd strîns drapelul revoluţiei, care fîlfîie peste oraş.

Kustodiev este veridic şi concret atunci cînd redă aspecte de viaţă, rezultat al observaţiei sale directe. Dar lucrările sale încetează de a mai fi convingătoare, cînd el se inspiră dintr-o idee generală, insuficient aprofundată; în această privinţă realizarea personajului central al tabloului este ilustrativă. Bolşevicul înfăţişat de Kustodiev în acea perioadă este mai aproape de imaginea unui şef de mişcări de masă de altădată — Stepan Razin sau Pugaciov, — decît de revoluţionarul proletar, organizatorul şi conducătorul maselor populare.

Avînd sentimentul legăturii adînci dintre bolşevism şi popor, Kustodiev, în 1920, nu văzuse totuşi în bolşevism decît expresia sentimentelor spontane ale maselor; el nu a înfăţişat pe bolşevici ca forţa conducătoare şi creerul revoluţiei, nu a pătruns pînă la capăt natura spiritului revoluţionar proletar, ca dealtfel o seamă de alţi intelectuali ai generaţiei sale.

În 1920, Kustodiev, grav bolnav, paralizat, avu posibilitatea să străbată în automobil Petrogradul, în plină desfăşurare a manifestărilor populare închinate celui de al II-lea Congres al Komintern-ului.

Din nou, tema favorită a lui Kustodiev, serbările populare, îi aprinse imaginaţia. Inspirîndu-se din această plimbare, pictorul realiză un mare număr de desene, crochiuri, schiţe, după care a creat două mari tablouri: « Sărbătorirea celui de al II-lea Congres al Komintern-ului în Piaţa Uriţki » şi « Sărbătoare noaptea, pe Neva ». În aceste tablouri artistul întruchipează poporul stăpîn legitim, care petrece şi se bucură de viaţa sa nouă; de astă dată el nu mai înfăţişează poporul rus, ci poporul sovietic, compus din numeroasele sale naţionalităţi, egale în drepturi, proclamînd principiul solidarităţii internaţionale, venit să salute cel de al II-lea Congres al Internaţionalei.

În afară de pictura de şevalet, pictorul s-a făcut remarcat ca un iscusit ilustrator de carte. Cu un simţ rafinat, într-un limbaj grafic deosebit de grăitor şi plin de fineţe, Kustodiev ilustrează diferite lucrări de Puşkin, Nekrasov, Leskov etc.

Ca desenator, Kustodiev crează coperte de reviste, calendare, afişe, stampe în gen « lubok » (gravură populară), ilustrează cuplete populare. În toate operele sale, el consacră un loc de seamă realităţi sovietice. În anii 1924 şi 1925, Kustodiev a ilustrat cărţile « Vorbind copiilor despre Lenin » şi « O zi cu Lenin ».

Talentul puternic al lui Kustodiev s-a manifestat şi în domeniul scenografiei. El a realizat numeroase schiţe şi decoruri pentru o serie de spectacole ale teatrului sovietic.

Boris Kustodiev a murit în anul 1927, lăsînd o preţioasă moştenire artistică.

INAUGURAREA CASEI MUZEU RENOIR

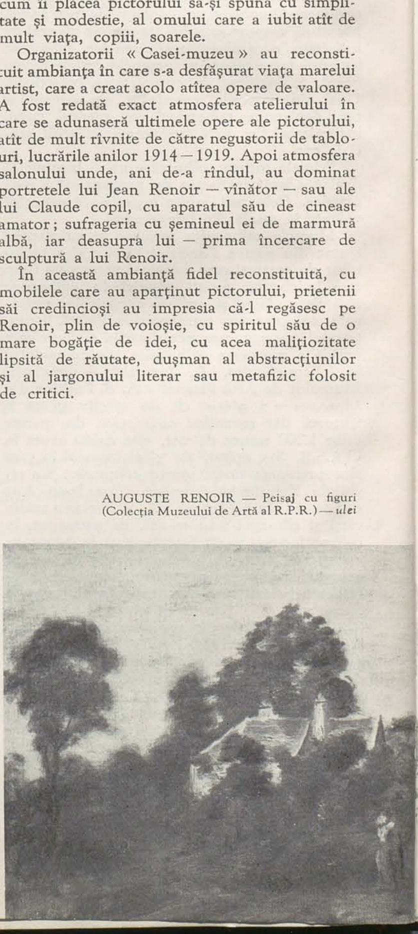
La Cagnes, în vila « Colletes », în care a trăit mulţi ani pictorul francez Renoir, a fost inaugurată de curînd, din iniţiativa unui grup de prieteni, în frunte cu Philippe Gangnat, « Casa-muzeu Renoir ».

La « Colletes » zidurile, grădina încîntătoare, măslinii evocă puternic figura lui Renoir, nu a bătrînului cu trupul chinuit de reumatism, ci a unui Renoir mesager al bucuriei şi luminii care întruchipa parcă surîsul francez al unei jumătăţi de veac, al unui « bun meşteşugar », cum îi plăcea pictorului să-şi spună cu simplitate şi modestie, al omului care a iubit atît de mult viaţa, copiii, soarele.

Organizatorii « Casei-muzeu » au reconstituit ambianţa în care s-a desfăşurat viaţa marelui artist, care a creat acolo atîtea opere de valoare. A fost redată exact atmosfera atelierului în care se adunaseră ultimele opere ale pictorului, atît de mult rîvnite de către negustorii de tablouri, lucrările anilor 1914—1919. Apoi atmosfera salonului unde, ani de-a rîndul, au dominat portretele lui Jean Renoir — vînător — sau ale lui Claude copil, cu aparatul său de cineast amator; sufrageria cu şemineul ei de marmură albă, iar deasupra lui — prima încercare de sculptură a lui Renoir.

În această ambianţă fidel reconstituită, cu mobilele care au aparţinut pictorului, prietenii săi credincioşi au impresia că-l regăsesc pe Renoir, plin de voioşie, cu spiritul său de o mare bogăţie de idei, cu acea maliţiozitate lipsită de răutate, duşman al abstracţiunilor şi al jargonului literar sau metafizic folosit de critici.

AUGUSTE RENOIR — Peisaj cu figuri
(Colecţia Muzeului de Artă al R.P.R.) — *ulei*



Casa-muzeu reînvie atmosfera caldă, primitoare şi atît de puţin îmbibată de ceremonial a vilei « Colletes », în care nu exista hotar între stăpîn şi oamenii de serviciu — modelele sale, în care nu se simţea linia de demarcaţie între bucătărie, atelier şi sufragerie. În această atmosferă retrăiesc aevea personajele familiare: « la Boulangère (« Fornarina mea », cum îi spunea Renoir), bruna Gabrielle, « Dédée » (ultimul său model), « la grande Louise », de origine ţărănească, majordomul casei, infirmiera care veghea asupra sănătăţii maestrului. La « Colletes » plutesc în aer atîtea amintiri ale prietenilor lui Renoir, atît de legaţi de dînsul printr-o trainică amiciţie: Joseph Durand-Ruel, Maurice Gangnat, Vollard, Albert André.

Pentru înfăptuirea acestei Case-muzeu, Philippe Gangnat a desfăşurat o activitate plină de nobilă însufleţire şi abnegaţie în vederea strîngerii fondurilor necesare răscumpărării vilei « Colletes » (care aparţinuse lui Renoir), organizînd timp de 5 ani, în numeroase oraşe din Europa, expoziţii de artă.

Şi, astfel, recent, s-a inaugurat « Casa-muzeu Auguste Renoir », vie, primitoare, familiară, adăpostind preţioase opere de artă.

Din « *Lettres Françaises* »
No. 835/28.7 — 3. 8. 1960

EXPOZIŢIE DE ARTĂ CUBANĂ LA MOSCOVA

La Moscova s-a deschis, pentru prima oară, o expoziţie de artă grafică cubană, cuprinzînd lucrări semnate de 20 de artişti, aparţinînd unor curente artistice diferite.

Lucrările care au trezit un viu interes în rîndurile vizitatorilor au un puternic conţinut revoluţionar; artiştii expozanţi înfăţişează cu mult avînt aspecte din viaţa şi lupta poporului cuban, hotărîrea nestrămutată a acestuia de a păstra cuceririle revoluţiei; gravurile demască şi înfierează necruţător uneltirile colonialiştilor americani.

Printre lucrările expuse s-au remarcat cu deosebire gravurile pictorilor: *Atilano Armenteros*, a cărui compoziţie închinată eroului popular Fidel Castro, simbol al eliberării, are ca temă reforma agrară; *Miguel Anhel Peniate*, a cărui operă — « Demonstraţie populară » — vibrează de clocotul elanului maselor, de setea lor de libertate şi pace; *Armando Posse*, ale cărui gravuri « Omul », « Mama », « Bătrîna » sînt pătrunse de iubire faţă de om, de respect faţă de demnitatea umană; lucrările lui *Joze Miguel Gomez* au un puternic caracter realist, iar peisajele lui *Anhel Martinez* reflectă frumuseţea şi poezia peisajului cuban. Numeroase gravuri interesante expune maestrul *Carmelo Gonzales Iglesias*, titular al catedrei de gravură la Şcoala Naţională de Artă.

Expoziţia cuprinde o serie de gravuri care, deşi au unele elemente contradictorii, trădînd o oarecare influenţă formalistă, prin tematica lor vădesc totuşi dorinţa sinceră de a sluji poporul, dorinţă de care sînt însufleţiţi artiştii cubani.

Expoziţia de artă grafică cubană de la Moscova constituie pentru oamenii sovietici un prilej de a cunoaşte mai îndeaproape operele artiştilor cubani legaţi de năzuinţele poporului.

Uniunea Artiştilor Plastici, Cenaclul U.A.P. Petroşani şi Fondul Plastic din R.P.R. au organizat în luna septembrie a.c., la Galeriile de artă din Petroşani, o expoziţie de grafică la care au fost expuse 34 de lucrări — linogravuri colorate, acvaforte, litografii colorate, linoleum colorat, litografii — aparţinînd unui grup de artişti plastici din Bucureşti: Eva Cerbu (născută la 24 august 1924, în Bucureşti — artista activează în cadrul Uniunii Artiştilor Plastici — Bucureşti), Marcel Chirnoagă (născut la 17 august 1930, în Buşteni, Regiunea Ploieşti — artistul activează în cadrul Uniunii Artiştilor Plastici — Bucureşti), Natalia Matei (născută la 24 iunie 1916, în Cetatea Albă — U.R.S.S., artista activează în cadrul Uniunii Artiştilor Plastici — Bucureşti), Victor Rusu Ciobanu, (născut la 14 noiembrie 1911, în comuna Teliţa, Regiunea Dobrogea — artistul activează în cadrul Uniunii Artiştilor Plastici — Bucureşti), Traian Vasai (născut la 31 octombrie 1929, în Oituz, Regiunea Bacău — artistul activează în cadrul Uniunii Artiştilor Plastici — Bucureşti).

★

În cursul lunii septembrie a.c., la Galeria de artă din Calea Victoriei Nr. 132, din Bucureşti, a fost deschisă expoziţia de desene a Emiliei Dumitrescu, intitulată: « Italia — schiţe de călătorie ». Cu acest prilej Emilia Dumitrescu (născută la 31 iulie 1921, în Brăila, Regiunea Galaţi — artista activează în cadrul Cenaclului plastic Brăila — Galaţi), a expus 30 de lucrări.

★

Ministerul Învăţămîntului şi Culturii şi Muzeul de Artă al R.P.R. au deschis în luna septembrie a.c., la Bucureşti, în sala « N. Cristea » din str. Brezoianu Nr. 23—25, expoziţia retrospectivă cu lucrări ale pictorului maghiar Lászlo Mednyánszky (1852—1919). În expoziţie au figurat un număr de 46 tablouri în ulei, ce ne-au fost trimise de către Galeria Naţională Ungară din Budapesta.

★

În cursul lunilor septembrie-octombrie a.c., la Bucureşti, în sălile Muzeului Simu, a fost deschisă de către Ministerul Învăţămîntului şi Culturii şi Muzeul de Artă al R.P.R., expoziţia « Peisajul polonez » — din secolul al XIX-lea şi primele patru decenii ale secolului XX. Cele 122 lucrări — tablouri în ulei şi acuarele — au reprezentat creaţia unor artişti însemnaţi ca: Józef Szermentowski (1833—1876), Zygmunt Waliszewski (1897—1936), Felicjan Kowarski (1890—1949), Aleksander Kotsis (1836—1877), Juliusz Kossak (1824—1899), Józef Chelmonski (1850 — 1914), Wladysław Podkowiński (1866 — 1895), Józef Pankiewicz (1866—1940), Wojciech Weiss (1875—1950), Zbigniew Pronaszko (1885—1958), Leon Wyczólkowski (1852 — 1936), Julian Falat (1853—1920), Jacek Malczewski (1854—1929), Jan Stanislawski (1860—1907) ş.a.

★

În sala « N. Cristea » din str. Brezoianu nr. 23—25, în cursul lunii octombrie a.c., Ministerul Învăţămîntului şi Culturii şi Muzeul de Artă al R.P.R., au deschis o expoziţie de pictură a oamenilor muncii din R. P. Chineză, la care au fost expuse un număr de 164 lucrări — desene în tuş, acuarele, decupări de hîrtie.

★

Uniunea Artiştilor Plastici şi Fondul Plastic din R.P.R. au deschis la Bucureşti, în luna octombrie a.c., la Galeriile de Artă din B-dul Magheru nr. 20, expoziţia pictorului Vladimir Dimitrov-Maistorul — Artist al Poporului din R. P. Bulgaria. În expoziţie au figurat 23 tablouri în ulei.

★

Uniunea Artiştilor Plastici din R.P.R. — Filiala Cluj, a organizat în luna octombrie a.c., la Muzeul de Artă din Cluj, « Expoziţia colectivă a tinerilor artişti ». În expoziţie au figurat un număr de 77 lucrări de pictură, sculptură şi grafică, semnate de 34 artişti plastici tineri.

★

Ministerul Învăţămîntului şi Culturii, Asociaţia Romînă pentru Strîngerea Legăturilor de Prietenie cu U.R.S.S. (A.R.L.U.S.), au deschis, în cursul lunilor octombrie — noiembrie a.c., la Bucureşti, în sălile Muzeului Simu, expoziţia pictorului sovietic Pavel Petrovici Sokolov-Skalea (n. 1899) — Membru al Academiei de Artă a U.R.S.S., Artist al Poporului al R.S.F.S.R. În expoziţie au figurat un număr de 118 picturi în ulei şi 40 lucrări de grafică.

★

Cu prilejul aniversării a 80 de ani de la naşterea scriitorului Mihail Sadoveanu, Uniunea Artiştilor Plastici, Fondul Plastic din R.P.R şi Muzeul Literaturii Romîne, au organizat în luna noiembrie a.c., la Galeriile de Artă din str. Lipscani Nr. 20, expoziţia « Privelişti din opera lui Mihail Sadoveanu văzute de pictorul Eugen Ispir ». Cu acest prilej, Eugen Ispir (n. 1909), a expus 113 lucrări de pictură (guaşe).

★

La Galeriile de Artă din Calea Victoriei Nr. 132, Uniunea Artiştilor Plastici şi Fondul Plastic au organizat în luna noiembrie a.c., expoziţia personală de grafică a Getei Brătescu. Cu acest prilej, artista a expus 33 lucrări — gravuri în lemn, desene, guaşe.

★

Sub auspiciile Comitetului Naţional pentru Apărarea Păcii din R.P.R., Comisiei Naţionale a R.P.R. pentru U.N.E.S.C.O., Institutului Romîn pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea şi Muzeului de Artă al Republicii Populare Romîne, în luna noiembrie a.c., la Bucureşti, în sălile Galeriilor de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru Nr. 20, a fost organizată o expoziţie de gravură a pictorului japonez Katsushika Hokusai (1760—1849), cu ocazia sărbătoririi a 200 de ani de la naşterea artistului. În expoziţie au figurat 45 de stampe din colecţia Muzeului de Artă al R.P.R., precum şi 35 de stampe din colecţia Acad. Prof. G. Oprescu.

★

De la 5 noiembrie la 30 decembrie a.c., în sala Cazinoului din Constanţa, Sfatul Popular Regional şi Uniunea Artiştilor Plastici din R.P.R., au organizat expoziţia de artă plastică intitulată « Imagini dobrogene ». Au fost expuse 111 picturi în ulei, 18 sculpturi şi 74 lucrări de grafică, aparţinînd unui număr de 79 artişti plastici, care au lucrat în cursul verii prin diferite localităţi ale Dobrogei.

Lei 12